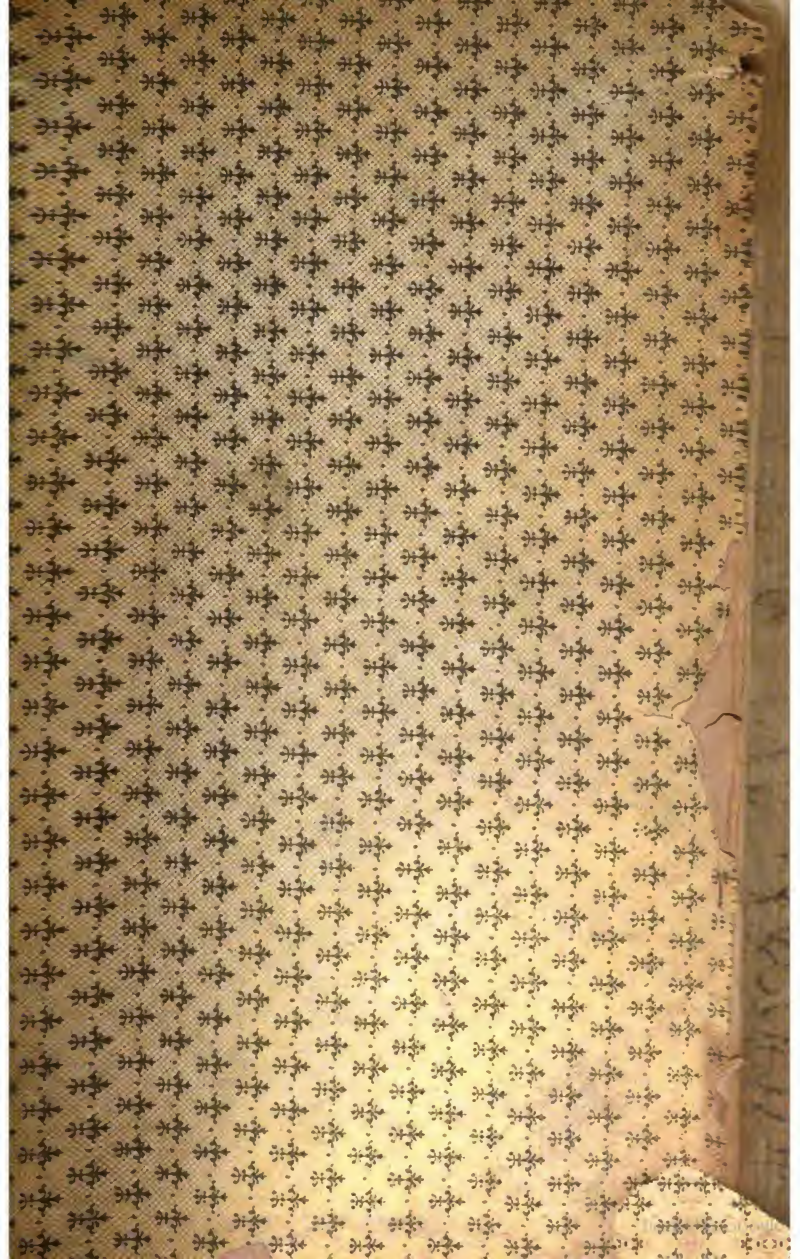
Geschichte der Shakespeare'... Dramen in Deutschland

Rudolf Genée

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Received May, 1907.
Accession No. 65975. Class No. 932
G326



Digitized by Google

Geſchichte

der

Shakeſpeare'ſchen Dramen

in

Deutſchland.

Von

Rudolph Genée.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Engelmann.

1870.

Digitized by Google

6775

Das Recht der Ueberſetzung ins Engliſche und Franzöſiſche behalten ſich Verfaſſer und Verleger vor.

Digitized by Google

932 m
G326
REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
PR 2971
G3
G4
1870
MAIN

Vorwort.

Als ich vor etwa sechs Jahren anfing, für eine übersichtliche Geschichte der deutschen Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke Material zu sammeln, hatte ich noch ziemlich dunkle Wege vor mir. Das warme Interesse für den Gegenstand trieb mich vorwärts; aber erst, als ich daran ging, den Stoff zu gruppiren, und Alles, was bis dahin in zerstreuten Papieren, Büchern und Massen von Notizen vor mir lag, zusammenhängend niederzuschreiben, traten mehr und mehr die bestimmten Linien meiner Aufgabe hervor; mit dem wachsenden Umfang meiner Arbeit steigerte sich zugleich das Bewußtsein von ihrer Bedeutung. Ja es steigerte sich so sehr, daß ich eine Zeitlang recht zaghaft weiter ging. Das einseitige Interesse an dem Stofflichen trat in den Hintergrund gegen das, was ich jetzt als den eigentlichen geistigen Gewinn solcher Arbeit erkannte. Meine Aufgabe war zunächst, die Geschichte dieser merkwürdigen Dichtungen während drittehalb Jahrhunderten zu verfolgen; aber das Endresultat einer solchen Wanderung mußte, — das fühlte ich mehr und mehr — gleichbedeutend sein mit den Lehren der Geschichte, es mußte als ein Gewinn für die Gegenwart gelten dürfen.

Ich brauche hier nicht ausdrücklich hervorzuheben, wie viel Ausgezeichnetes der deutsche Geist auf dem Felde der Shakespeare-Kritik geleistet hat. Aber ich darf hier wohl auch nicht näher erörtern, auf welche Irrwege hierin ein Theil der ästhetischen Kritik gerathen ist. Das Lückenhafte, Unzulängliche des dem Philologen und dem Historiker erreichbaren Materials gab anderseits der auf das philosophische und psychologische Gebiet hinüberschweifenden Untersuchung einen um so weitern Spielraum. Am schlimm-

Digitized by Google

sten sind immer Diejenigen verfahren, welche nur einzelne Stoffe und Gestalten aus der Fülle der Shakespeare'schen Schöpfungen herausgerissen haben, um daran ihren Scharfsinn zu erproben. Und doch ist es bei keinem Dichter so sehr geboten, ihn als ein großes einheitliches Ganzes zu erfassen, wie bei Shakespeare. Auch haben die hervorragendsten der deutschen Gelehrten ihn stets in diesem Sinne erkannt und dargestellt.

Das vorliegende Buch soll nun keineswegs unsere an Commentaren, ästhetischen und psychologischen Untersuchungen so reiche Shakespeare-Literatur vermehren. Es hat zunächst einen ausschließlich historischen Zweck, und zwar nach einer Richtung hin, welche meines Erachtens die ihr zukommende Würdigung noch nicht gefunden hat: Es soll nicht allein eine Geschichte der Uebersetzungen Shakespeare's geben, sondern in erster Linie eine Geschichte des theatralischen Shakespeare, eine zusammenhängende Darlegung der Theater-Bearbeitungen seiner Stücke und ihrer wichtigsten Aufführungen in Deutschland, während der erste Abschnitt die Beziehungen Shakespeare's und des englischen Drama's zum deutschen Theater in der Epoche seiner eigentlichen Entwickelung behandelt. Das schätzenswertheste Buch, welches bisher dies Gebiet berührt hat, A. Cohn's „Shakespeare in Germany", behandelt — seinem ausgesprochenen Zwecke nach — nur die früheste Zeit, in welcher Shakespeare nicht einmal dem Namen nach in Deutschland bekannt war und in welcher auch bis heute noch manches im Dunkel geblieben ist. Koberstein hat wiederum über die Einführung Shakespeare's in die deutsche Literatur ein reiches Material zusammengestellt; und auch die Frage der Gegenwart, Shakespeare's Stellung zur modernen deutschen Bühne, hat neuerdings manche Erörterungen veranlaßt.

Ich habe es in dem vorliegenden Werke versucht, den Gegenstand in umfassenderer Weise zu behandeln. Er scheint es mir nicht nur an sich, sondern auch in seiner Wichtigkeit für unsere Literatur und speziell für das deutsche Theater werth zu sein. Aus der Kenntniß der Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland sollen wir nicht nur einen erfolgreichen Einblick in das so vielfach noch räthselhafte Wesen dieser Dichtungen erlangen; wir müssen auch für unser eigenes Drama und für das Theater

Digitized by Google

der Gegenwart Lehren daraus ziehn können. Wenn ich selbst am Schlusse des zweiten Abschnittes diese Frage unmittelbar berühre, so habe ich doch bei diesem Thema mich darauf beschränkt, nur auf das Material hinzuweisen, das uns für die Erörterung des Gegenstandes in den historischen Thatsachen gegeben ist. Namentlich sollen auch die kritischen Analysen, welche von den so überaus zahlreichen „Bearbeitungen" gegeben sind, zu einer gewissen Aufklärung dieser Frage beitragen, deren Wichtigkeit bereits von allen Einsichtsvollen empfunden wird.

Was die bibliographische Seite des Buches betrifft, so habe ich es nicht an Mühe fehlen lassen, der Vollständigkeit möglichst nahe zu kommen; eine unbedingte Vollständigkeit wird sich bei einem solchen Stoff kaum erreichen lassen. Wohl aber darf ich annehmen, daß nichts von irgend welcher Bedeutung darin übergangen ist. Einige kleine Nachträge und Berichtigungen, zu denen ich bei schließlicher Durchsicht der Druckbogen veranlaßt war, bitte ich, am Schlusse des Anhangs nachzusehn. Im Uebrigen glaube ich, wirkliche Irrthümer durch unermüdliches Aufsuchen der Quellen, und durch sorgfältige Prüfungen vermieden zu haben. Sollte dennoch hie und da ein kleiner Irrthum stehn geblieben sein, so ist sicher nicht Flüchtigkeit der Arbeit Schuld daran, sondern die oft unüberwindliche Schwierigkeit in der Herbeischaffung des Materials. Die eigentlichen Theaterbibliotheken ergaben die schlechteste Ausbeute, und nur in der wohlgeordneten Bibliothek des Hofburgtheaters in Wien fand ich mehrere ältere und mir nützliche Manuscripte. Sowohl den Theater-Intendanzen, welche mir durch die erbetenen Mittheilungen bereitwilligst entgegen kamen, wie auch denjenigen Personen, welche meine Sammlung älterer gedruckter Bearbeitungen durch Mittheilung von Büchern ergänzten, muß ich meinen besondern Dank aussprechen; nicht minder den Verwaltungen der öffentlichen Bibliotheken in Dresden, Berlin, Wien, München, Weimar, Gotha &c., von denen besonders die erstern gegenüber meinem ausdauernden Verlangen die größte Liberalität bewiesen.

Das reiche Material, welches ich zusammengebracht habe, wäre hinreichend genug gewesen, mein Werk auf mehrere Bände anwachsen zu lassen. Daß ich mich in dieser Beziehung auf ein gewisses Maaß beschränkt habe,

Digitized by Google

wird hoffentlich dem Buche selbst zum Vortheil gereichen; da ich mich hierbei bestrebte, durch möglichste Concentrirung des Stoffes eine um so größere Uebersichtlichkeit und klarere Anschauung des Gegenstandes zu gewinnen. Wenn ich diese meine Absicht erreicht habe, und wenn es mir gelungen ist, das eigentliche Ziel der Arbeit deutlich hervortreten zu lassen, so wird man vielleicht mit Rücksicht auf die Schwierigkeiten des Unternehmens auch die Schwächen des Buches nachsichtig beurtheilen.

Dresden, im Januar 1870.

Rudolph Genée.

Digitized by Google

REEBE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Inhalt.

Erste Abtheilung.

Seite

Das deutsche Theater unter den Einflüssen Shakespeare's und des englischen Drama's 1

1. Die Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Die englischen Comödianten in Deutschland 6

2. Jakob Ayrer in Nürnberg. Die „Englischen Comedien und Tragedien". Früheste Spuren von Aufführungen Shakespeare'scher Stücke 20

3. Schlechte Resultate. Das deutsche Theater nach dem Kriege. Alte Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke. Fortdauernde Zielloſigkeit bis zu Gottsched's Reform 42

4. Shakespeare's Einführung in die deutsche Literatur. v. Borck's Uebersetzung des „Julius Cäsar". Gottsched und Joh. Elias Schlegel . . 60

5. Fortschreitendes Verständniß für Shakespeare und für das englische Drama. Scenen aus Richard dem Dritten übersetzt. Fr. Nicolai. Kampf gegen Gottsched. Lessing's Anfänge 74

6. Lessing schafft ein nationales deutsches Drama. Die englischen Vorbilder. Miß Sara Sampson. Die Literatur-Briefe. Kampf gegen die Tyrannei der „Regeln" 83

7. Wieland's Shakespeare-Uebersetzung. Stimmen dagegen. Chr. F. Weiße. H. W. v. Gerstenberg und die Genie's. Lessing's Dramaturgie und Minna von Barnhelm 94

8. Herder führt Lessing's Ideen über Shakespeare weiter aus. Seine verloren gegangenen Uebersetzungs-Versuche. Seine Abhandlung: „Shakespear" 106

9. Die Gährung in Straßburg. Goethe: Shakespeare-Rede und Götz von Berlichingen. Die Revolutionäre Lenz und Klinger. Eschenburg's Shakespeare-Uebersetzung. Die Theaterbearbeitungen und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke. Die Alterations in England . . . 122

10. Schiller's Räuber. Schiller's Beziehungen zu Shakespeare und seine weitere Entwickelung. Nochmalige Reactions-Versuche der französirenden Dramatiker. Schiller's Idealismus. Vollständige Aneignung Shakespeare's durch A. W. Schlegel. 143

Digitized by Google

Zweite Abtheilung

Seite

Chronologische Geschichte der sämmtlichen Uebersetzungen, Theaterbearbeitungen, theilweisen Benutzungen Shakespeare'scher Stücke und Stoffe, sowie der wichtigsten Aufführungen derselben in Deutschland 163

Shakespeare auf dem gegenwärtigen deutschen Theater. 334

Dritte Abtheilung.

Anhang. Umfangreichere Mittheilungen aus einigen ältern und wenig gekannten Uebersetzungen und Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke und gleichartiger Stoffe 345

1. Comödia von der Königin Esther 347
2. Tragedia von Tito Andronico 369
3. Innocentia von M. Kongehl 383
4. Der Jud von Venedig 409
5. Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet 415
6. Aus v. Borck's Uebersetzung des „Julius Cäsar" 429
7. Auftritte aus einem englischen Schauspiele „der Sturm". 441
8. Scenen aus Richard III. übersetzt 456
9. Aus unvollendeten Uebersetzungen von Elias Schlegel, Bürger und A. W. Schlegel 472
10. Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julia 478

Nachträge 503

Register 505

Digitized by Google

Erſte Abtheilung.

Das deutſche Theater

unter den Einflüſſen Shakeſpeare's und des engliſchen Drama's.

Digitized by Google

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Auf den Gebieten der exakten Wissenschaften und der Industrie sind es gerade die Wechselbeziehungen der gebildeten Völker, die in hohem Maße förderlich sind dem Wohle der Menschheit, indem hier die Schranken bestimmter Nationalität zu existiren aufhören, oder wenigstens keine hemmende Macht ausüben. Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Poesie. Wenn auch eben jene Geistesheroen, welche der Erhebung des Gemüthes und der Bildung des Herzens ihre Thätigkeit weihen, vor Allen berufen sein sollten, in eine höhere Region sich emporzuschwingen und nur zum Menschen zu reden, so ist doch gerade ihnen dasjenige Mittel, durch welches der Dichter einzig wirken kann — die Sprache — auch zugleich eine gewisse Schranke. Denn wenn wir es als richtig gelten lassen, daß die Sprache vom Wesen der menschlichen Seele unzertrennlich ist, wenn ihre so mannigfache Formbildung aus dem besondern Wesen der Völker hervorgegangen ist, so würde die volle, erschöpfende Wirkung des Dichterworts nur da denkbar sein, wo der Dichter in seiner Sprache zu seinem Volke redet.

Wenn nun ein Dichter, der einem andern Volke als dem unsern angehört, nachdem mehr als drittehalb Jahrhunderte seit dieses Dichters Tode dahingegangen sind, noch heute in unserer Nation so lebendig, so stets aufs neue anregend fortwirkt, und die Zahl seiner Bewunderer wie der Forscher, die seinen Schöpfungen sich zuwenden, stets progressiv vermehrt, wie es bei Shakespeare der Fall ist, so rechtfertigt das Außerordentliche

Digitized by Google

einer solchen Erscheinung es hinlänglich, wenn wir die Schöpfungen dieses Geistes einmal ganz abgesehn von jeder ästhetischen Kritik, ganz abgesehn von dem reinen dichterischen Werthe, ausschließlich in seinen Beziehungen zu uns, speziell zu unserer dramatischen Literatur und zur Geschichte unsers Theaters, betrachten.

Die Erscheinung der fortdauernden Wirkungen dieses Dichters ist um so merkwürdiger, als gerade die dramatische Dichtung mehr als jede andere Gattung der Poesie von gewissen Einschränkungen durch Zeit und Nationalität abhängig ist, und deshalb immer die sichtbarste und zuverlässigste Signatur für den Culturstand einer bestimmten Zeit und eines Volkes abgibt. Und gerade in dieser Erwägung müßten wir des großen Unterschieds uns bewußt werden, der darin liegt: ob wir in Shakespeare den für alle Zeiten gleich berechtigten und bewundernswürdigen Dichter oder speziell den für alle Zeiten mustergiltigen Dramatiker erkennen wollen. Noch hat sich keine von irgend einer Nation erreichte Höhe der Bildung als ausreichend erweisen können, um einen sichern Ueberblick über Jahrhunderte zu gewähren, über Das, was für alle Zeiten vor den Wandelungen unserer Einsicht gesichert sei. Dem Menschen ist die Fähigkeit versagt, sich als selbständiges Glied von der Kette abzulösen, die ihn mit der Vergangenheit und mit der Zukunft verbindet. Das Schauspiel ganz besonders ist die Kunstgattung, welche unvergleichlich mehr als jede andere unmittelbar von der lebendigen Gegenwart Form und Inhalt erhält. Es ist daher ganz natürlich, daß gerade auf diesem Gebiete der Wechsel der Meinungen über das Wahre und Falsche, das Erhabene oder Verwerfliche so häufig und so schnell erfolgt, daß oft noch bei einer und derselben Generation die wechselnden und widerstrebenden Anschauungen sich berühren.

Auch Shakespeare war nicht unabhängig von den Schranken der Zeit und Nationalität; er war ein Kind seiner Zeit, ein Dichter seiner Nation. Er ignorirte nicht, in kommende Jahrhunderte hinüberschauend, die Gegenwart; er schrieb schon für seine Zeit und hat deshalb auch seine Zeit schon befriedigt. In England durch die puritanische Revolution zurückgedrängt und fast in Vergessenheit gebracht, und in der Zeit der Herrschaft des französischen Klassicismus nur in verstümmelter Form wieder renovirt,

Digitized by Google

REGENTS OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

wurde er in derselben Periode bei uns erst bekannt, um damit auch zugleich in die bedeutendste Epoche der Entwickelung unserer dramatischen Dichtung und unsers Theaters mit einzugreifen.

Es sind jetzt beinah hundert Jahre, seit in Deutschland — da Shakespeare erst seit kurzem bei uns eingeführt war — Herder mit tiefer Wehmuth es beklagte, daß auch Shakespeare veralten werde; und Herder pries sich glücklich, daß er noch in dem Ablaufe der Zeit lebe, da man diesen Geist verstand! — Die Geschichte hat einen umgekehrten Verlauf genommen. Shakespeare gilt uns seit lange schon nicht allein als ein bewundernswürdiges dichterisches Genie, nicht allein als der vollendetste Kenner des Menschen und der Welt, er ist ebensowohl durch seine sittliche Größe wie durch den bestrickenden Zauber seiner Poesie der deutschen Nation recht ins Herz gewachsen. Man wird kaum behaupten können, daß Shakespeare jetzt tiefer erkannt wird, als es durch Lessing und durch Herder geschah, in jener glücklichen Zeit, da man mit Shakespeare noch nicht experimentirte; aber seine Größe ist zu unvergleichlich allgemeinerm Bewußtsein gekommen. Uns wird es jetzt kaum mehr denkbar sein, daß solch ein Dichter veralten könne, ein Dichter, der seit einem Jahrhundert mit uns gewachsen ist. Es kann wieder eine Zeit kommen, in der man Unschönheit der Mode und Flitterwesen künstlicher und zerbrechlicher Formen höher schätzt, als das, was vor Allem dieser Dichter uns verkündet: Wahrheit, Freiheit, Natur. Wenn aber eine solche Zeit wiederkommen sollte, so wird sie — und das ist noch viel sicherer — auch wieder vorübergehn. Für solche Zuversicht ist es freilich nicht ausreichend, sich auf die siegreiche dichterische Größe zu verlassen, oder einseitig mit dem Hinweis auf den Geschmack dieser oder jener Zeitepoche sich abzufinden. Wir haben vielmehr nach den Ursachen der so wechselvollen Schicksale dieser Dramen zu forschen, die besondern Umstände kennen zu lernen, welche dafür mitwirkend waren: Worin lag es, daß das so frühzeitige und so starke Eingreifen des englischen Dramas in unser Theaterwesen Anfangs des 17. Jahrhunderts uns zunächst gar keine Früchte brachte? Daß selbst Shakespeare's Stücke, längst bei uns durch Aufführungen der englischen Comödianten bekannt, dennoch so ohne allen Einfluß für die Weiterbildung unsers

Digitized by Google

Theaters blieben, daß länger als ein Jahrhundert nicht einmal der Name des Dichters genannt wird? Welche Bedingungen traten ein, welche Uebergänge mußten stattfinden, um die neue Periode im 18. Jahrhundert herbeizuführen, in welcher Shakespeare erst bei uns erstand? Wo lagen die Ursachen seiner Verkennung, seiner Entstellungen und wo die Triebkraft für sein Werden, sein stetes Grünen und Blüh'n?

Diese Fragen sollen uns durch die Geschichte dieser Dichtungen beantwortet werden. Wir haben dafür nicht allein die Schicksale der Dramen selbst zu verfolgen und klar darzulegen, sie aus dem complicirten Gewebe der sie vielfach überdeckenden Stoffe abzulösen; wir müssen dabei selbstverständlich — um das Einzelne ganz zu würdigen — auch überall den Zusammenhang mit dem Ganzen im Auge behalten. Und dies soll vor Allem in dem Sinne geschehn, daß wir daraus auch für die Gegenwart einen klarern, freiern Blick gewinnen.

1. Die Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Die „Englischen Comödianten" in Deutschland.

Wenn wir den Blick auf die kunstlosen Anfänge unsers Theaters zurücklenken, auf die Zeit, da bereits die Fastnachtsspiele sich von den geistlichen Spielen, den Mirakeln und Mysterien abgelöst hatten und ihren eigenen Weg zum Volksschauspiel nahmen, so muß uns das Eine besonders sehr auffallend sein, daß dieser Anlauf bei uns früher stattfand, als in England, und daß wir dennoch so lange Zeit und so weit hinter der so schnellen und glänzenden Entwickelung des englischen Theaters, wie sie dort in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich gestaltete, zurückgeblieben sind. Als bei uns der liebenswürdige Hans Sachs bereits auf der Höhe seiner enormen Thätigkeit war und die Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts zu inhaltreicheren dramatischen Dichtungen entwickelt hatte, standen in England die Interludes des J. Heywood noch auf dem Standpunkte der Vorgänger unsers deutschen Volksdichters, der Rosenplüt und Folz. Eine Erklärung sowohl für unsern so lebendigen Aufschwung, wie auch für den mangelnden Fortschritt nach diesen vielversprechenden Anfängen, können wir nur zum Theil in dem Boden der Reformation erkennen.

Digitized by Google

Die Reformation mußte natürlich auch für die Poesie neue Interessen, weitere Gesichtskreise schaffen, als die Trivialitäten der Fastnachtsposſen oder die Tabulatur der Meistersänger kannten. Indem das Individuum zur Selbständigkeit gelangte, war es natürlich, daß die Dichtung einen menschlichern Inhalt, einen Inhalt voll mehr persönlicher Empfindungen erhielt: kurz einen dramatischern Inhalt. Hans Sachs, der eifrigste Anhänger der reformatorischen Bewegung, hatte alle diese Vortheile unbewußt empfunden und folgte den starken Impulsen der Zeit. Aber so in unmittelbarster Nähe der Ereignisse stehend, wie konnte er sie anders, als von einem gewissen Parteistandpunkte betrachten? Ohne irgend welchen Vorgänger im Drama, hervorgegangen aus den Meistersingschulen, wie sollte der treffliche Mann in seiner Schusterwerkstatt zu einem Begriffe davon gelangen, was erhabene Interessen der Menschheit, was große Kämpfe der Leidenschaften für die Tragödie werden mußten! So erhob er sich bei der Behandlung historischer Stoffe nicht über den Ton der Chronikenschreiber, in den biblischen und modern bürgerlichen Stoffen war er vorzugsweise Moralist, voll reiner Gesinnung und gesundester Anschauung. Aber bei alledem, trotz aller Beschränktheit in der dramatischen Form wie in der gedanklichen Ausbeutung der Stoffe, war schon die Mannigfaltigkeit derselben ein ganz gewaltiger Fortschritt. Die Geschichte, die Sage, das kleinbürgerliche Leben, alle diese Gebiete beschreitet er frisch und ohne Zagen, und aus allen diesen Gebieten finden wir in seinen mehr als zweihundert dramatischen Dichtungen die Stoffe in gleichartiger Weise behandelt und auch von den alten Klassikern, von Sophocles, Euripides, Aristophanes und Plautus, wußte er, was ihm brauchbar schien, zu verwerthen, und die Stoffe den großen Volkskreisen in verständlicher Derbheit nahe zu bringen. Und in dieser Mannigfaltigkeit, welche Hans Sachs dem beginnenden Drama verlieh, in der Naivetät und Herzlichkeit, mit welcher er bei allen Stoffen einen Gemüthston des großen Volkes anzuschlagen wußte, liegt unsers Hans Sachs unbestreitbares Verdienst und seine Bedeutung. Daß eine so frische und ursprüngliche Natur, bei so enormer Productionskraft, dennoch fast auf sich selbst beschränkt blieb, daß sich Keiner nach ihm fand, der Einsicht und Fähigkeit genug hatte, das Begonnene weiterzuführen und

Digitized by Google

dem in der Kindheit liegenden Drama die ihm nöthige Weiterbildung zu geben, hat uns für lange Zeit von jedem nennenswerthen Fortschritt zurückgehalten. Hans Sachs, der wohl auf der richtigen Fährte war, vermochte selbst nicht, in den eigenen dramatischen Dichtungen zu einer Erweiterung der von ihm geschaffenen Formen zu gelangen. Sein großer Eifer für das Dramatische begann ziemlich spät, erst im letzten Drittel seiner langen Productionszeit. Dazu kam, daß die äußerliche Einrichtung des bereits i. J. 1550 von der Meistersingerzunft erbauten Theatergebäudes, so weit wir auch damit andern Nationen voraus waren, doch der dramatischen Form gewisse Schranken setzte. Denn es war ungedeckt und ohne Vorhang. Daher sehn wir in den Stücken des Hans Sachs jeden Akt damit schließen, daß alle Personen *abgehn* mußten, damit dann der nächste Akt mit neuen Auftritten beginnen konnte. War nun auch die Lust des Volkes an dramatischer Darstellung in hohem Grade angeregt, so blieben die Nachfolger des Hans Sachs, welche wohl den Willen hatten, auf dem volksthümlichen Boden weiterzubauen, doch an Kraft und herzlicher Einfalt hinter dem Meister zurück, während sie nicht die so beschränkte dramatische Form irgendwie zu verbessern vermochten. Mehr noch, als der Verlauf der Reformation, in welchem die anfängliche, so lebendig wirkende Begeisterung mehr und mehr sich verflüchtigen mußte, hatte dazu noch der Umstand beigetragen, daß die „Gelehrten" noch mit vornehmer Geringschätzung auf das Theater blickten. Sie hatten zwar früher schon das Zugeständniß gemacht, die lateinischen Schulkomödien in unsere Sprache zu übersetzen, aber weitere Rücksicht auf das volksthümliche Element zu nehmen, ließen sie sich nicht herab. So kam es denn, daß bis beinah zum Schlusse des Jahrhunderts beide Theile nebeneinander fortbestanden, ohne daß irgendwie der eine Theil vom andern profitirt hätte. Neben den Fastnachtsspielen sind es fast ausschließlich biblische, und zwar alttestamentarische Stoffe, welche die dramatische Literatur dieses Zeitraums ausmachen.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts sehn wir fast gleichzeitig zwei dramatische Dichter bei uns auftauchen, — Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und den Nürnberger Jacob Ayrer — die eine *neue* Periode kennzeichnen, und deren Werke für unsere Geschichte des Drama's von um

Digitized by Google

so größerer Bedeutung sind, als sie mit der großen Epoche des englischen Theaters zusammentreffen, und außerdem noch mit einer aus jener Epoche zu uns hinübergeleiteten bedeutsamen Erscheinung in Verbindung stehn, nämlich mit dem Auftreten der „Englischen Comödianten" in Deutschland.

Wie sehr England in dieser Zeit, auch noch vor der Blüthe Shakespeare's, mit seinem Theater allen Nationen, besonders aber uns Deutschen vorausgeeilt war, wird schon durch diese Wanderungen der Englischen Comödianten genugsam gezeigt. Denn man wußte in England sowohl durch Engländer, die vom Continent zurückgekehrt waren, wie auch durch die Berichte Fremder, die in London die theatralischen Aufführungen bewunderten, sehr wohl, wie weit man darin anderweit noch zurück sei. Und während bei uns das Theater nur in dürftigster Weise fortexistirte und alle Bestrebungen auf diesem Gebiete sich gleichsam im Kreis herum drehten, ließen wir uns um so williger die von Außen kommende Hilfe gefallen; wir nahmen diese Unterstützung nicht allein aus der englischen Literatur, sondern auch von den persönlichen Interpreten ihrer Stücke, von ihren Schauspielern.

Englische Springer und „englische Musikanten" finden wir bei uns schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts erwähnt. Als der Earl of Leicester im Jahre 1585 nach den Niederlanden ging, befand sich in seinem Gefolge ein gewisser Will, welcher als Lord Leicester's »jesting player« bezeichnet wird. Von jener Zeit ab scheinen die Niederlande der vermittelnde Boden gewesen zu sein für die Einführung der englischen Schauspieler nach Deutschland.

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, welcher 1589 die Regierung angetreten hatte, war einer der ersten unter den deutschen Fürsten, welche „englische Comödianten" an ihren Höfen unterhielten. Ob aber der fürstliche Dichter zu seinen dramatischen Dichtungen vor d. J. 1593 durch die persönliche Anwesenheit wirklicher Schauspieler aus England angeregt war, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Wenigstens finden wir erst aus dem Jahre 1605 eine bestimmte Angabe, daß der Herzog eine eigene Truppe hielt. Aber sowohl englische Stücke wie auch die englischen Schauspieler waren ihm jedenfalls schon früher bekannt und der Charakter

Digitized by Google

des englischen Clown ist in des Herzogs Stücken als Vorbild seiner Possenreißer — Johan Clant, Johan Bouschet oder Bouset — nicht zu verkennen; gewöhnlich tritt er im Charakter eines närrischen Dieners auf, der auch häufig die ernsten Gespräche der andern, handelnden Personen mit seinem Geschwätz unterbricht oder seine Randglossen dazu macht. Durchgängig spricht der Narr im niedrigsten Plattdeutsch, was sich wohl aus seiner anfänglichen Uebermittelung aus Holland erklären läßt. Außerdem aber sollte dies Plattdeutsch auch die fremde Herkunft des Narren anzeigen, wie einmal der Johan Bouset (in der „Ehebrecherin") sogar ausdrücklich bemerkt: er sei ein „Englisch Mann" und verstehe die deutsche Sprache nicht. Die Stoffe, welche Herzog Heinrich Julius *) behandelte, ersieht man aus den Titeln seiner Stücke. Es sind dies aus dem Jahre 1593: 1) Von der Susanna. 2) Dasselbe in einer gekürzten Form. 3) Von einem Buler und Bulerin. 4) Von einem Weibe. 5) Von einem Wirthe. Aus dem Jahre 1594: 6) Von einem ungeratenen Sohn. 7) Von einer Ehebrecherin. 8) Von einem Wirthe oder Gastgeber. 9) Von einem Edelmann, welcher einem Abt drei Fragen aufgegeben. 10) Von Vincentio Ladislao. Alle diese Stücke sind bereits in den genannten Jahren im Druck erschienen, und ein 11) Von einem „Fleischhawer", das bisher nur im Manuscript existirte, scheint zu den frühern Producten des Verfassers zu gehören. — Hinsichtlich des äußern Gewandes dieser Stücke ist vor Allem bemerkenswerth, daß — während bisher bei den dramatischen Dichtungen fast durchweg die Form der gereimten Verse herrschend war — diese sämmtlich in Prosa geschrieben

*) Heinrich Julius, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg war 1564 zu Wolfenbüttel geboren, übernahm die Regierung 1589 und starb zu Prag i. J. 1613. Er war ein vielseitig gebildeter Fürst; von poetischen Productionen sind jedoch nur seine dramatischen Werke bekannt, deren höchst werthvolle Gesammtausgabe wir der Wirksamkeit des „Literarischen Vereins" in Stuttgart und speziell den Bemühungen des Secretairs der Gesellschaft Dr. Wilh. Ludw. Holland verdanken, der zu den vereinzelten alten Drucken auch noch den Abdruck eines bis dahin nur im Manuscript auffindbar gewesenen Stückes fügte. Der Band erschien 1855 unter dem Titel: „Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig". Die Bezeichnung »Hibaldeha«, welche die Stücke statt des Autornamens tragen, bedeutet: Henricus Julius Brunsvicensis Ac Luneburgensis Dux Episcopatis HAlberstadensis. Bei mehreren Stücken ist die Zusammenstellung und Wahl der Buchstaben abweichend.

Digitized by Google

sind. Daß zwei davon (das 7. und 10.) wenige Jahre darauf von andern Verfassern versifizirt herausgegeben wurden, zeigt erstens, wie ungebräuchlich die Prosa war, und außerdem, daß die Stücke des Herzogs Beifall und Theilnahme auch beim größern Publikum gefunden hatten. Von den darin behandelten Stoffen ist die Geschichte der Susanna schon vordem mehrfach dramatisirt worden. In fast allen andern Stücken läßt sich die Quelle in den bereits überall verbreiteten italienischen Novellen erkennen.

Dies ist auch bei demjenigen Stücke der Fall, dessen Fabel auch einen Theil der Handlung von Shakespeare's „Lustigen Weibern von Windsor" bildet. Es ist dies bei unserm deutschen Verfasser das Stück von der „Ehebrecherin", worin ein lasterhaftes Weib ihren Mann betrügt, und ihren Liebhaber jedesmal ihrem Manne, sobald dieser sie überraschen will, durch eine neue List zu verbergen weiß, was er dann stets durch den Liebhaber selbst erfährt. Diese Geschichte spielt in der italienischen Novellen-Literatur, unter mancherlei Modificationen, eine große Rolle, und ist auch, wieder in etwas veränderter Gestalt, in das „Rastbüchlein" von M. Lindener übergegangen.*) Mit dieser deutschen Version stimmt das Herzogliche Stück Zug für Zug überein; doch hat er das Personal noch durch des betrogenen Mannes „Nachbar" sowie durch seinen närrischen Diener, den eigentlichen Hanswurst des Stückes vervollständigt, und außerdem der ganzen Sache ein tragisches Ende gegeben. Da es gewiß sehr interessant ist, zu sehn, wie verschieden der ursprüngliche Stoff von Shakespeare und

*) John Dunlop in seiner „Geschichte der Prosadichtungen" ꝛc. (Deutsche vermehrte und vielfach berichtigte Ausgabe von F. Liebrecht) führt die Geschichte auf Giovanni Fiorentini's »Pecorone« zurück (geschrieben 1378, gedruckt erst 1558), vermuthet aber, daß sie morgenländischen Ursprungs sei. Im »Pecorone« ist es ein Student aus Bologna, der seinen Lehrer bittet, ihm in der Kunst zu lieben Unterricht zu ertheilen. Als der Student ein Liebesverhältniß mit einer schönen Frau erreicht hat und seinem Lehrer die Erfolge bei ihr berichtet, erfährt Letzterer, daß es seine eigene Frau sei; er will sie überraschen, der Student aber wird von ihr unter einem Haufen Wäsche verborgen und erzählt andern Tags dem Betrogenen selbst, wie er der Wuth des Mannes entkommen sei. Shakespeare lernte die Geschichte vermuthlich aus einer Sammlung kennen, die unter dem Titel erschien: »The fortunate, deceived and unfortunate Lovers«. — „Das Rastbüchlein" von Michael Lindener, eine Sammlung lustiger Geschichten, erschien 1558. — K. Gödeke machte den Herausgeber der Schauspiele des Herzogs von Braunschweig auf diese Quelle aufmerksam.

Digitized by Google

noch einige Jahre früher von dem deutschen Dramatiker behandelt wurde, der übrigens mit dem großen Briten das nämliche Geburtsjahr hat, so möge hier eine gedrängte Skizze des deutschen Stückes folgen.

Die Tragedia „von einer Ehebrecherin, wie die iren Mann drey mahl betreucht, aber zuletzt ein schrecklich Ende genommen habe" ist in sechs Akte getheilt. Der erste Akt ist sehr kurz und einfach: Gallichoräa, der Kaufmann, beginnt mit einem Selbstgespräch, worin er sehr kummervoll sein Mißtrauen zu erkennen gibt, das ihm das Benehmen seines Weibes errege. Er beschließt, sie einmal auf die Probe zu stellen, durch Jemand, der ihn selbst und sein Weib nicht kenne. Es folgt dann ein Zwiegespräch mit seinem närrschen Diener, Johan Bouset, dem er seinen Kummer und sein Vorhaben mittheilt und ihm Schweigen anbefiehlt. Der Diener schließt den Akt mit einer kurzen launigen Betrachtung. — Im zweiten Akt erscheint Pamphilus, ein armer Student, der überlegt, wie er wohl aus seiner kläglichen Lage sich befreien könne. Gallichoräus, der mit ihm zusammentrifft, erkennt in ihm den rechten Mann, der ihm bei seinem Unternehmen hülfreich sein könne. Er theilt ihm mit, in jenem Hause sei ein „außbündig schön Weib"; dieselbe sei gar freundlich und „mag gern mit jungen Gesellen reden." Er möge sich nur bei ihr einführen; sie würde ihm sicher viel Liebe erweisen und ihm auch Geld und Kleider geben. Gallichoräa selber gibt ihm Geld, damit er sich zuvor besser könne kleiden lassen, geht dann zu seiner Frau, Namens Scortum, sagt ihr, er müsse die Nacht durch reisen, und nimmt von ihr Abschied. Scortum, welche allein bleibt, gibt gleich ihren Charakter in einem Monolog zu erkennen, indem sie meint, falls er etwa ihre Treue prüfen und sie überraschen wolle, so würde sie irgend welche List ersinnen, ihn dennoch zu betrügen. In der nächsten Scene kommt dann auch Pamphilus, sehr vergnügt mit neuen Kleidern, spielet vor dem Hause „auf dem Pandor", um sich der Frau bemerklich zu machen. Diese kommt heraus und nach kurzem Zwiegespräch führt sie ihn mit sich ins Haus. Gallichoräa und sein Diener kommen nun zurück und fordern vor dem Haue Einlaß. Nach langem Nöthigen werden sie eingelassen, worauf Pamphilus zum Fenster hinaus springt. Er ist froh, so davon gekommen zu sein, nimmt sich aber vor,

Digitized by Google

seinem Versprechen nach den nächsten Abend wieder zu kommen. — Im dritten Akt kommt der Nachbar Adrian und wundert sich, daß Gallichoräa so spät nach Hause gekommen sei und solchen Lärm gemacht habe. Gallichoräa gibt ausweichende Antworten, während der Narr seine Späße dazu macht. In der nächsten Scene erfährt der Mann durch Pamphilus, daß dieser wirklich bei seiner Frau war, daß diese ihn, als er kam, „auff dem Laden für dem Fenster, da die Kauffwahren inne stunden" verborgen hatte, von wo er dann hinausſprang. Doch werde er diesen Abend wieder kommen. Der Mann nimmt aufs Neue Abschied von seiner Frau und der Student wird von dieser wieder eingelassen. — Im vierten Akte wiederholt sich nun die Rückkehr des Mannes; dieser durchsucht das Haus, findet aber niemand. Als er wieder draußen vor dem Hause steht, fragt ihn die Frau:

„Jesus lieber Man, was machet jhr hie? Ich gleube vorwar, jhr meinet, ich habe einen Bulen im Hause.

Gallichoräa.

Das magstu wol gleuben, das ich der meinung gentzlich bin.

Scortum (die Frau).

Ja lieber Man, Trawet jhr mir nicht mehr, Wenn ich sonst nicht wolte ehrlich sein, so wolte ich euch das wol so bundt vor die Augen machen, das jhrs nicht merken solltet, wenn jhr schon bei mir im Hause weret.

Gallichoräa.

Wie wolteſtu das machen?

Scortum.

Das wollte ich so machen, (Helt ihm mit dem Mantel die Augen zu, und spricht:) Hertzchen sehet jhr das wol? (Pamphilus springt inmittelst zur Thür hinaus und leufft davon)" ꝛc.

Den fünften Akt eröffnet wieder eine Scene mit dem Nachbar. Dann berichtet Pamphilus dem Manne nochmals, wie er verborgen gewesen und entkommen sei; er werde auch diesen Abend wieder zu ihr gehn. Gallichoräa „krawet sich hinter den Ohren", und besteht darauf, das schändliche Weib dennoch zu entlarven. Unter dem Vorgeben, er habe eine Botschaft von seinem Bruder bekommen, theilt er seiner Frau mit, er müsse

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

wieder fort, und geht. Pamphilus kommt wieder und will noch einmal den Besuch wagen.

Im sechsten Akte erscheint nun der Mann und sein Diener mit Fackeln vor dem Hause und begehren Einlaß. Er fordert von der Frau, sie möge ihm jetzt den Bulen herausgeben, oder er werde ihr „das Haus oben dem Kopfe anstecken". Scortum betheuert ihre Unschuld, bittet aber, ehe er das Haus in Brand stecke, möge er ihr helfen, das Faß mit Leinenzeug heraus zu tragen, damit sie doch etwas anzuziehn hätten. Der Mann geht darauf ein, hilft ihr das Faß mit Wäsche heraustragen, geht dann ins Haus, den Verborgenen zu suchen, welcher unterdeß aus dem Faß mit Wäsche entspringt.

So weit ist der Dramatiker ganz der deutschen Erzählung gefolgt; nun aber knüpft er selbständig die tragische Lösung daran. Der unglückliche Mann, da er aufs neue den Betrug erfährt, wird „melancholisch", und nach einigem Jammer über sein klägliches Loos, beginnt er allerlei närrische Sprünge und Possen zu machen; Johan gibt ihm Hahnenfedern und ruft ihm zu: „Gallichoräa ist auf deutsch ein Hanrey!" Da nun bei dem Manne der völlige Wahnsinn ausbricht, wird er von dem Diener und dem Nachbar in einen Kasten gesperrt und ins Haus getragen. Aber auch die Sünderin erhält nun ihre Strafe. Da sie sieht, was sie angerichtet hat, befällt sie die Reue; sie rauft sich die Haare und jammert, daß sie „nun ewig in betrübniß und traurigkeit in der Hellen sitzen muß". Während sie noch spricht, „kommt ein Teufel und gehet heimblich um sie umb". Als sie weiter lamentirt und wünscht, daß sie doch Jemand „von der großen Pein und Qual erretten und die Schmertzen verkürtzen möchte", wirft der Teufel („Satyrus") ihr einen Strick vor die Füße. Sie nimmt den Strick um den Hals und da sie nicht weiß, woran sie den Strick befestigen solle, um sich zu „wurgen", ruft sie die Teufel herbei, daß sie ihr zu Hülfe kommen mögen: „Dann denselben habe ich gedient, Ach das sie doch kemen und geben mir meinen Lohn. (Als sie diese Wort gesprochen, springen die Teuffel zu und ziehen ihr den Strick zu und sie felt zu Bodem, unnd die ander Teuffel kommen inmittelst auch darzu und jauchtzen)." Der Teufel „Satyrus" spricht zu ihr, daß sie, obwohl sie ihrem Mann zu klug war, doch auf die Länge dem Teufel nicht

Digitized by Google

entgehen konnte und fährt dann fort: „es sol nicht lange wehren, Ich wil baldt mehr holen, Dann ich weiß noch viel, die auff solche Hendel jhre Menner betriegen und jhre Hurerey zu bementeln ausgelernt haben, Ich sehe dich gar wol, Ich wil dich aber nicht nennen, Aber warte nur, Ehe dan du dichs einmal versiehest, wil ich dich auch bey den Fittichen haben." Nach dieser gegen die weibliche Zuhörerschaft ausgesprochenen verständlichen Warnung tragen die Teufel mit „Brüllen" die Todte hinweg, wonach auch noch ein Epilog ausdrücklich auf die Moral hinweist mit dem Bemerken: man möge „umb des erschrecklichen Endes willen" solche Sünden vermeiden.

Diese moralische Tendenz des Stückes ist, wie schon erwähnt, das ausschließliche Eigenthum unseres deutschen Dramatikers, dem die bloße frivole Belustigung, wie sie in den italienischen Novellen herrscht, für die dramatische Behandlung unmöglich schien. Aber welch ein himmelweiter Abstand gegen die Art, wie fast gleichzeitig der englische Dichter den Spaß ausnutzte! Wenn auch die „Lustigen Weiber" nicht gerade seinen Meisterwerken unter den Lustspielen beizuzählen sind; aber ganz abgesehn von den Details, — wie hat er schon allein durch die Umkehrung der ganzen Pointe der Erzählung, wie er den lächerlichen Liebhaber züchtigt und gleichzeitig dem Ehemann für seine unbegründete Eifersucht eine Lection ertheilt, die ganze Physiognomie der Sache geändert! Wie dürftig erscheint bei der „Ehebrecherin" die, mit Rücksicht auf den unschuldig hingeopferten Mann, überdies sehr peinliche Moral gegenüber der sittlichen Anschauung des britischen Dichters, der durchaus den spaßhaften Charakter des Novellenstoffes beibehält und, indem er ein complicirtes, farbenreiches Gemälde daraus schafft, auch zugleich hinsichtlich der Moral auf einer ungleich höhern Stufe steht.

Ich habe diese Vergleichung, abgesehn von dem Interesse, das sie an sich selbst gewährt, hier anstellen müssen, selbstverständlich nicht um Shakespeare's Uebergewicht zu begründen, sondern um zu zeigen, auf welchem Standpunkt das deutsche Theater sich noch befand, als England bereits einen Marlowe hatte und als Shakespeare bereits zu herrschen begann. Es muß hier aber hinzugefügt werden, daß die „Ehebrecherin" nicht gerade zu den besten Arbeiten unsers Verfassers gehört. In der „Susanne" sind

Digitized by Google

Charaktere und Dialog viel mehr ausgearbeitet*), und unter den Comödien zeichnet sich »Vincentius Ladislaus« durch einzelne Scenen von echt komischer Kraft aus, so unbeholfen auch noch die Composition und so abgeschmackt die Schlußpointe ist.**)

Die beiden wesentlichen Momente in des Herzogs Stücken, welche uns den „englischen Comödianten" näher bringen, liegen erstens in der Wahl der Stoffe, die jetzt vielfach aus fremden Novellen genommen werden, an-

*) Das Stück enthält wirklich überraschend seine Züge im dramatischen Dialog. Nebenbei sei bemerkt, daß Frischlin's „Susanne" noch 1594 in Saalfeld als Schulkomödie aufgeführt wurde. Susanna war auch natürlich schon vorher einer der beliebtesten unter den biblischen Stoffen.

**) In dieser „Comödia von Vincentio Ladislao, Satrapa von Mantua, Kempffer zu Roß und Fuß" ist die Charakteristik der Hauptperson, des geckenhaften Prahlers und Lügners, in der That reich an treffenden Zügen, so namentlich in den ersten Scenen desselben, mit seinem Secretär und mit dem Wirthe. Der lächerliche Held wird schließlich für seine abgeschmackte Anmaßung, Eitelkeit und Lügenhaftigkeit derb gezüchtigt. Nachdem er dem Herzog Silvester beigebracht, daß eine der Damen am Hofe sehr in ihn verliebt sei und er sie zu heirathen wünsche, gehn der Herzog und seine Vertrauten scheinbar darauf ein, und übermitteln ihm die Einwilligung der betreffenden Hofdame. Die Hochzeitsnacht wird anberaumt und Alles für die Bestrafung des edlen Ritters vorbereitet. Die Scene der Züchtigung wird nun vom Verfasser in einer Parenthese folgendermaßen beschrieben: „Das Bette wird zugerichtet, bei demselben ist Johan Bouset (der Narr) beschefftig, und Director des gantzen Wercks. Wie das geschehen, führt ihn (den Vincentius Ladislaus) der Hertzog sampt seinem Marschalck mit der Musik stadtlich heraus, er gehet gewaltig stoltz, auff seine arth, Streubet sich wie eine Katze, und brauchet seine vorige offtmals angezogene Mores, Die Braut bringt man auch, und setzet die auff das Bette, Darnach setzt man Vincentium auch ins Bette, Und wie er meinet, er sitze zum allerbesten, fellt er in die Bütte mit Wasser, Da lachet nun niemandt als jederman."

Die Ansicht A. Cohn's (Shakespeare in Germany), welcher in dieser Düpirung des prahlerischen Gecken eine Aehnlichkeit mit Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts" finden will, kann ich ganz und gar nicht theilen, und ebenso wenig will es mir einleuchten, daß zwischen den von ihm aus beiden Stücken citirten Dialogstellen irgend eine Verbindung bestehe. Aus so sehr entfernten Aehnlichkeiten einzelner Dialogstellen auf eine gemeinschaftliche Quelle zu schließen, ist schon deshalb bedenklich, weil bei Benutzung einer gemeinschaftlichen Quelle nicht Details benutzt werden, sondern die Grundzüge der Fabel. So ist es bei der Quelle zu den „Lustigen Weibern" und zur „Ehebrecherin". Der Spaß beruht hier darin, daß der Liebhaber immer selbst dem Manne berichtet, auf welche Weise er entschlüpft sei. Hingegen in der Intrigue gegen Benedict und Beatrice liegt die Pointe darin, daß man die Beiden zusammenbringt, indem dem einen Theil eingeredet wird, der Andre sei in ihn verliebt. Das läßt sich mit der Züchtigung des Vincentius Ladislaus doch nicht im entferntesten vergleichen. Viel näher läge hier noch die Verwandtschaft mit einer der gegen Sir John Falstaff ausgeführten Foppereien.

Digitized by Google

ſtatt wie bisher meiſt aus der Bibel oder der Geſchichte; zweitens: in der Art, wie überall dem Hanswurſt ein beſtimmter Charakter verliehen und eine genau begrenzte Thätigkeit angewieſen iſt. Der Clown war denn auch wohl zweifellos die erſte Bekanntſchaft, die wir in Deutſchland mit den Engländern machten. Hierbei aber iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß der engliſche Clown uns zunächſt aus den Niederlanden und Holland übermittelt wurde und deshalb bei uns bereits in dieſem auf dem Wege von dorther zu uns entſchieden modificirten Charakter erſcheint. Auf dieſem Umſtand iſt, wie mir ſcheint, bisher viel zu wenig Gewicht gelegt worden, und doch tritt er uns gerade bei der luſtigen Figur in des Herzogs Stücken ſehr beſtimmt entgegen. Auch iſt es feſtſtehend, daß engliſche Comödianten früher nach Dänemark und nach den Niederlanden kamen, als nach Deutſchland, und daß unſere See- und Handelsſtädte ſchon frühzeitig Beſuche holländiſcher und niederländiſcher Comödianten erhielten. Noch im Jahre 1590 baten in Hamburg holländiſche Schauſpieler um die Erlaubniß „Hiſtorien und parabeln" aufzuführen.*) In Wien werden ſchon 1529 „Niederländer" erwähnt, welche mit den Schülern und „Singerknaben" des St. Stephan eine Vorſtellung gaben. Freilich findet ſich ſchon aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts eine Nachricht über engliſche Schauſpieler zu Conſtanz, wo engliſche Biſchöfe bei dem Conzil 1417 drei Stücke aufführen ließen. Doch iſt dies als ein durchaus vereinzelter Fall zu betrachten, der zu den viel ſpätern Wanderungen außer aller Beziehung ſteht. In Sachſen hatte Churfürſt Chriſtian I. bereits 1586 aus Dänemark ſich Engländer kommen laſſen;**) dieſelben werden jedoch nur als „Inſtrumentiſten" bezeichnet und ſind auch ſicher nichts anders geweſen, wie überhaupt die „Inſtrumen-

*) Dr. Lappenberg: „Von den älteſten Schauſpielen zu Hamburg".

**) M. Fürſtenau: „Zur Geſchichte der Muſik und des Theaters am Hofe der Kurfürſten von Sachſen". — Allerdings hatte ein Zeitgenoſſe Shakeſpeare's Th. Heywood, welcher über die engliſchen Comödianten am Hofe des bis 1588 reg. Königs von Dänemark Nachricht gibt, auch bereits erwähnt, daß an den Höfen des Herzogs von Braunſchweig und des Landgrafen von Heſſen ſchon engliſche Comödianten waren. Doch iſt Heywood's Mittheilung (in der Apology of actors) 1612 erſchienen und bezieht ſich wohl auf die um 1600 bei uns erſchienenen Truppen.

Digitized by Google

tisten" sowohl wie die Springer den eigentlichen Schauspielern vorausgingen. Es ist nöthig, daß dieser Unterschied durchaus festgehalten wird.

Die wichtigste und zuverlässigste Nachricht über wirkliche englische Schauspieler in Deutschland erhalten wir erst vom Jahr 1591 durch einen französischen Reisepaß, der einigen Engländern ausgestellt ward, und worin unter ihren Künsten nicht allein Musik, sondern auch das Spielen von Comödien, Tragödien und Historien ausdrücklich angeführt ist.*) Diese Nachricht ist nicht allein wegen der darin festgestellten Nationalität von Wichtigkeit, sondern auch durch die Nennung der Namen der bei der Expedition Betheiligten, von denen zwei — Robert Browne und Richard Jones — auch in englischen Nachrichten wiederholt vorkommen, während ein Anderer, Thomas Sackville, eine lange Reihe von Jahren in Deutschland blieb und noch nach Jahrzehnten genannt wird. Mit dem Aufblühen des gesammten geistigen und gesellschaftlichen Lebens in England unter Königin Elisabeth war es auf dem Continent mehr und mehr bei vornehmen Personen Sitte geworden, Reisen nach England zu machen. Ueber solche Reisen deutscher Fürsten und Barone haben wir mehrere Berichte, meist aus den neunziger Jahren, in denen häufig der außerordentlichen Theatervorstellungen in London Erwähnung geschieht. Diese Reisen förderten bald das Interesse an deutschen Höfen für das Theater. Landgraf Moritz von Hessen hatte bis zu dieser Zeit bereits in Kassel ein schönes Haus dafür erbauen lassen und an seinem Hof waren noch lange Zeit englische Schauspieler angestellt. Aus dem Jahre 1597 haben wir über die Anwesenheit englischer Schauspieler in Frankfurt a. M. einen interessanten Bericht; in demselben Jahre spielte eine Truppe Engländer am Stuttgarter Hofe, und von 1600 ab durchzogen englische Comödianten Deutschland nach allen Richtungen hin. In den Jahren 1605—1607 wird von ihnen aus ostpreußischen Städten berichtet, während sie gleichzeitig in Süddeutschland genannt werden, ebenso am Hofe des Churfürsten von Brandenburg, und in den Jahren 1607 und 1608 auch in Wien. Am häufigsten scheint aber Dresden Besuche der englischen Comödianten erhalten zu haben, und wurden dieselben besonders von

*) Das Document im Archiv zu Haag wurde 1859 von A. Cohn im Athenäum mitgetheilt.

Digitized by Google

der verwittweten Churfürstin Sophie protegirt, vor der schon 1600 „etzliche Engeländer" spielten.*) Sie erschienen 1601 daselbst wieder und werden noch häufig bis zum Ablauf des dritten Decenniums erwähnt.

Ob nun diese „englischen Comödianten", wo wir sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts als solche bezeichnet finden, in englischer Sprache ihre Comödien vorführten, ist leider nur in vereinzelten Fällen mit Bestimmtheit zu sagen. Mit der zunehmenden Vermischung der wirklichen „Engländer" mit Deutschen, die erst in dieser Zeit gewissermaßen als Berufs-Schauspieler erscheinen, ist auch sehr wahrscheinlich das Englische durch das Deutsche verdrängt worden. Aus Hildesheim wird aus d. J. 1599 von Comödianten berichtet, mit ausdrücklicher Hinzufügung, daß sie ihre Vorstellungen „in englischer Sprache" gaben. Gleichzeitig berichtet auch eine alte Münsterische Chronik, daß i. J. 1599 in Münster „elven Engeländer" angekommen seien, welche auf dem Rathhause an fünf Tagen hintereinander fünf verschiedene Comödien „in ihrer engelischen Sprache" aufgeführt hätten. Nur der Hanswurst (der hier in der Chronik als „schalkes nar") bezeichnet wird, sprach deutsch. Dagegen heißt es vierzehn Jahre später in einer Chronik von Nürnberg, daß „des Churfürsten von Brandenburg Diener und Engelische Comödianten" daselbst 1613 mehrere Comödien und Tragödien aufgeführt und zwar „in guter teutscher Sprach".

Daß die frühern englischen Truppen bei uns trotz der fremden Sprache Zulauf fanden, ist aus dem ganzen Charakter des Spiels und der Stücke zu erklären, in denen es vorzugsweise auf eine sehr lebendige und übertriebene Action, auf handgreifliche derbe Späße oder höchst blutige Scenen ankam. Wir werden diesen Charakter der Stücke später näher kennen lernen; zunächst führt uns diese Betrachtung wieder auf den Einfluß zurück, den das englische Drama und die englischen Schauspieler auf unsere deutschen Verfasser dramatischer Dichtungen ausübten. Bei den Stücken des Herzogs von Braunschweig bemerkten wir zunächst ein freieres Verfahren in der Wahl der Stoffe, und in der Verwendung des englischen — eigentlich niederländischen — Narren. In vielen sehr wesentlichen Zügen

*) Sehr schätzenswerthe Nachrichten über die theatralischen Vorstellungen in Dresden gibt M. Fürstenau in der genannten „Geschichte der Musik ꝛc."

Digitized by Google

dagegen wurzelt der Autor noch in den Traditionen der ältern deutschen Comödie, der auch u. A. die Mitwirkung der „Teufel„ eigenthümlich war. Einen viel stärkern Einfluß hatte das englische Theater schon auf den ganz unmittelbar dem fürstlichen Dichter sich anschließenden Jakob Ayrer in Nürnberg ausgeübt.

2. Jakob Ayrer in Nürnberg. Die „Englischen Comedien und Tragedien". Früheste Spuren von Aufführungen Shakespeare'scher Stücke.

Daß der durch die „Englischen Comödianten" eingeführte, sowohl nach der komischen wie tragischen Richtung outrirte Stil durch den Reiz der Neuheit, durch eindringliche Verständlichkeit der sichtbaren Handlung und Mannigfaltigkeit der Situationen das große Publikum ungewöhnlich erregen und anziehn mußte, zeigt sich u. A. auch darin, daß gerade in Nürnberg, auf dem Boden des Hans Sachs, die deutsche dramatische Dichtung verschiedene sehr wesentliche Elemente dieser eingewanderten Gattung so eilig in sich aufnahm.

Ueber die Anwesenheit der Engländer in Nürnberg haben wir zwar erst ziemlich spät bestimmte Nachrichten; aber bei der Bedeutung dieser hochberühmten Stadt ist nicht anders anzunehmen, als daß auch schon von den ersten in Deutschland erschienenen Truppen Besuche in Nürnberg gemacht wurden. Die dramatischen Werke von Jakob Ayrer sind erst nach des Verfassers i. J. 1605 erfolgten Tode im Druck erschienen, unter dem Titel Opus theatricum; doch steht fest, daß Ayrer schon 1595 als Dramatiker thätig war.*) In der gedruckten Sammlung ist über die

*) Jakob Ayrer starb 1605 in Nürnberg als Notar und Gerichtsprokurator; seine Stücke wurden 1618 unter folgendem Titel im Druck (Nürnberg, bei Balthasar Scherffen) herausgegeben:

„Opus theatricum. Dreißig Außbündige schöne Comedien und Tragedien von allerhand Denckwürdigkeiten alten Römischen Historien und andern Politischen geschichten und gedichten, Sampt noch andern Sechs und Dreißig schönen lustigen und kurtzweiligen Fastnachts- oder Possen-Spilen, durch Weiland den Erbarn und wohlgelährten Herrn Jacobum Ayrer ꝛc."

L. Tieck in seinem „Deutschen Theater" (Berlin, 1817) hatte von Ayrer's Stücken abgedruckt: „Die Tragedia von dem griechischen Keyser zu Konstantinopel, und seiner Tochter Pelimperia, mit dem gehengten Horatio"; die Comödie von der „schönen Phä-

Digitized by Google

PEESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Zeit der Entstehung dieser Stücke zwar keine Andeutung gegeben. Um so wichtiger aber ist es, daß ein in Dresden befindliches Manuscript, welches eine große Anzahl der Ayrer'schen Stücke enthält, genaue Auskunft über die Zeit ihrer Abfassung gibt. Dies Manuscript enthält zehn Tragödien und Comödien, zwölf Fastnachts- und Sing-Spiele. Diese sämmtlichen Stücke sind auch in der gedruckten Ausgabe enthalten, mit Ausnahme von drei Schauspielen: 1) Tragödie vom reichen Mann und armen Lazaro; 2) Comedia von Nicolay, dem verlornen Sohn; 3) Comödia Der Knaben Spigl. Außerdem enthält das Manuscript von den in der Sammlung gedruckten: 1—4, 15, 20 und 21 und eine Reihe der Fastnachts- und Singspiele (2, 10, 11, 18, 28—35). Alle diese Schauspiele und Schwänke (in der handschriftlichen Sammlung) sind in den Jahren 1595—1598 geschrieben, und es liegt also die Vermuthung nahe, daß die andern Stücke, welche das Opus theatr. enthält, sich in der Zeit der Verfertigung unmittelbar jenen handschriftlich vorhandenen anschließen, wenn nicht einige davon schon aus früherer Zeit herrühren.*)

Ayrer forschte nach allen nur möglichen Quellen, um die dramatische Poesie mit neuen Stoffen zu bereichern. Die Römischen Stücke, welche das Opus theatricum eröffnen (es sind deren fünf), sind, nach seiner eigenen Angabe, dem Titus Livius entnommen; auch für eine Tragödie von Kaiser Otto dem Dritten gibt er selbst als Quelle Chr. Manlius (»Vitae imperatorum«) an; bei mehreren Dramen aus der deutschen Heldensage benutzte er das alte „Heldenbuch"; „Julius Redivivus" ist nach Nicod. Frischlin, und für mehrere Comödien und Schwänke fand er die Stoffe bei Boccaccio

---

nicia", so wie der „schönen Sidea" und zwei Fastnachtsspiele. — In neuer Ausgabe erschienen Ayrer's Dramen auf Veranstaltung des Literar. Vereins in Stuttgart, 1865, herausgeg. von A. Keller.

*) Tieck nahm für die Entstehung der meisten Ayrer'schen Stücke eine spätere Zeit an, weil ihm weder das Todesjahr Ayrer's noch das Dresdener Manuscript bekannt war, und weil er die in einem der Stücke enthaltene Hindeutung auf die Zeit als Richtschnur nahm, indem es in dem betreffenden Stücke „Julius Redivivus" einmal heißt, daß „vor Hundert und siebentzig Jahren" das erste Buch gedruckt worden sei. Da jedoch die danach berechnete Zeit der Abfassung (1610) mit Ayrer's Todesjahr im Widerspruch stehn würde, so ist anzunehmen, daß die Zahl erst später von den Herausgebern geändert wurde.

Digitized by Google

und andern Novelliſten. Was nun die Benutzung engliſcher Vorbilder betrifft, ſo ſind dieſelben bei einigen Stücken nicht feſtzuſtellen, ſondern nur zu vermuthen, bei andern dagegen liegen die Beziehungen ziemlich nahe; ſo finden wir bei mehreren Schwänken Ayrer's und einzelnen Scenen unabweisbare Beziehungen zu den ſpäter erſchienenen „Engl. Comedien und Tragedien", wiewohl bei der Unzuverläſſigkeit der hier gegebenen Texte es nicht immer feſtſteht, ob Ayrer der Nachahmer war, oder vielmehr der Geplünderte. Dagegen iſt Ayrer's „Griechiſcher Kaiſer und deſſen Tochter Pelimperia" mit Beſtimmtheit auf das engliſche Original »The spanish Tragedie« von Thom. Kyd zurückzuführen, und bei den Singſpielen („Singets-Spiele"), die nach bekannten Melodien als Nachſpiele vorgetragen wurden, weiſt er ſelbſt in ſeinen Angaben der Melodie mehrmals auf engliſche Vorbilder hin; da heißt es zu wiederholten Malen: „Im Thon: Wie man den Engliſchen Roland ſingt," oder: „In des Engelendiſchen Rolands Thon," ſowie auch einzelne Faſtnachtsſpiele ſchon im Titel den Hanswurſt als den „Engellendiſchen Jan Poſſet" bezeichnen. Zur Erklärung des „Roland" mag hier bemerkt werden, daß ſchon eine ältere deutſche Bearbeitung der Rolands-Lieder „von der Männer und Weiber untreu" exiſtirte*), und daß Ayrer den Vater ſeines Narren: Roland nennt. Uebrigens iſt der Jan oder Jann bei Ayrer nur in wenigen Faſtnachts- und Singſpielen enthalten; hauptſächlich iſt er berufen, nach engliſchem Muſter in die ernſte, oft ſchauerliche Handlung der Tragödien einige erheiternde Abwechſelung zu bringen. Dann ſind ihm mannigfache Charaktere verliehen, er erſcheint als Diener, als Bote, Bauer u. ſ. w., ja ſogar einmal als Henker, — kurz wie er gerade für die Situation zu verwenden war. Meiſtens heißt er Jahn Boſſet, oder Jan Clam (wohl von Clown), auch „Jan der kurzweiler" oder „Jahn der Engelendiſche Narr", oder der Narr u. dgl.

Abgeſehn von dieſen verſchiedenen Beziehungen Ayrers zum engliſchen Theater erregen zwei ſeiner ordentlichen Comödien noch unſer beſonderes Intereſſe, weil ſie Stoffe behandeln, welche auch Shakeſpeare (und ſehr wahrſcheinlich einige Jahre ſpäter als Ayrer) für zwei ſeiner vollendetſten

*) Mitgetheilt in den „Faſtnachtsſpielen des 15. Jahrhunderts", herausgegeben von Ad. Keller.

Digitized by Google

Comödien verwerthet hat, nämlich für „Viel Lärm um Nichts“ und für den „Sturm“; wobei es außer allem Zweifel liegt, daß Ayrer die Stücke des Briten nicht kannte, obwohl gerade über die Zeit, in der Ayrer's „schöne Phönizia“ und „schöne Sidea“ entstanden, nichts zu ermitteln ist. Daß aber umgekehrt Shakespeare aus den Stücken Ayrer's geschöpft habe, ist durch nichts zu beweisen oder auch nur wahrscheinlich zu machen.*)

Was das erstgenannte Stück Jakob Ayrer's, die Comödie „Von der schönen Phänicia“ betrifft, so enthält es ganz unverkennbar die Grundzüge der Fabel, welche in Shakespeare's Comödie den ernsten Theil der Handlung (die Verleumdung der Hero, ihre Todtsagung, Rechtfertigung und Wiedererstehung) ausmacht. Und für diese Fabel bildet die Erzählung Bandello's von Timbreo di Cardona, sowie die Nachbildung dieser Novelle durch Belleforest, die gemeinschaftliche Quelle; eine Vergleichung beider Stücke miteinander und mit der Novelle zeigt uns, daß Alles, was in der dramatischen Behandlung beider Dichter gemeinschaftliches ist, sich auch in der Erzählung findet, daß aber kein dem einen oder andern Dramatiker eigenthümlich angehörender Zug von dem Andern aufgenommen ist.**) Obwohl nun Ayrer in seinem Stücke sich auf die gegebene Fabel beschränkt und weder von dem Liebespaar Benedict und Beatrice, noch von den burlesken Gestalten der Gerichtsdiener etwas enthält, so hat er doch auch durch die Einflechtung des Narren (hier „Jan der kurtzweiler“) Abwechselung in die ernste Handlung zu bringen versucht. Originell ist namentlich die Exposition des Stückes, in welcher Venus und Cupido erscheinen, und beschließen,

*) W. Bell folgert seine Annahme, Shakespeare habe dennoch Ayrer gekannt, aus seiner Hypothese, daß Shakespeare frühzeitig in Deutschland, und zwar jener Will gewesen sei, der als Lord of Leicesters jesting player 1585 genannt wird. Dr. Bell trat mit dieser gewagten Hypothese zuerst im Morgenblatt v. J. 1853 auf.

**) Das Stück von Ayrer, mit vollständigem Titel: „Spiegel Weiblicher zucht und Ehr. Comedia von der schönen Phänicia und Graf Tymbri von Golison auß Arragonien, wie es ihnen in ihrer Ehrlichen Lieb gangen, biß sie Ehelich zusammen kommen, Mit 17 Personen, und hat 6 Actus“ — ist nebst der schönen Sidea neuerdings in der bei Brockhaus in Leipzig (1868) erschienenen Sammlung „Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert“ vollständig abgedruckt worden, also Jedermann leicht zugänglich gemacht. Der Herausgeber dieser Stücke, Julius Tittmann, gibt zu denselben außerdem ganz vortreffliche Erläuterungen.

Digitized by Google

daß der kriegeriſche, tapfre Held Timborus für die Liebe gewonnen und von Cupido geſchoſſen werden ſolle. Gleichzeitig erſcheint auch Jan, bereits von Liebe entbrannt für das Kammermädchen Anne Marie; Jan präſentirt ſich uns deshalb zuerſt „mit einem pfeil, der ihm noch im geſeß ſteckt", wobei er ſehr über ſeine Liebesſchmerzen jammert. In der Rede, mit welcher Venus das Stück eröffnet, knüpft ſie an die Sicilianiſche Vesper an, die bekanntlich auch bei Bandello den Ausgangspunkt für die Handlung bildet. Die nächſten Akte werden durch Timbor's Liebeswerbung um Phänizia, durch Gerando's (bei Shakeſpeare Don Juan's) Neid gegen Timborus und die Vorbereitungen zur Intrigue ſowie durch einige Späße des Jan ausgefüllt. Die komiſche Figur wird dann auch mit in die Intrigue verwebt, indem Jan in Weiberkleidern die Phänizia vorſtellen muß und mit dem Genoſſen des Gerando, Namens Gerwalt, der den Verkleideten als ſeine „herzliebſte Phänizia" anredet, ſich beſpricht, während Timbor, im Dunkel des Gartens verborgen, das fingirte Stelldichein belauſcht. Timbor läßt hierauf dem Leonitus (Vater der Phänizia) die Heirath abſagen. Als Phänizia bei dieſer Nachricht ohnmächtig niederſinkt, ſagt Lionitus:

Ach! ſol mein Tochter kommen umbs leben,
ehe ſie ir unſchult tut purgiern,
ſo wil ichs nach irem tod ausfürn,
dann ich weiß das ir unrecht gſchicht.

Nachdem die Ohnmächtige wieder zu ſich gekommen, verkündet (am Schluß des 4. Aktes) Lionitus: daß Phänizia vor aller Welt todt bleiben ſolle, bis ihre Unſchuld erwieſen iſt. Im fünften Akte wird Gerando, da er Phänizia's Tod erfahren, von bittrer Reue ergriffen, und er geſteht dem Timbor, daß er aus Mißgunſt gegen ihn und aus Liebe zu Phänizia dieſe verleumdet habe, worauf auch Timbor in großen Jammer ausbricht, und beide ſinken klagend an dem Sarge Phänizia's nieder, der herbeigetragen worden. Da nun auch Lionitus durch die Reuigen von der Unſchuld ſeiner Tochter und von dem Betrug in Kenntniß geſetzt iſt, ſagt er:

Es iſt leider geſchehen ſchon,
doch iſt es mir ein großer ſchad,
das ir ſo eim närriſchen rat

Digitized by Google

so unbesunnen habt nachgesetzt,
mich und mein ganzes gschlecht verletzt.
ir solts auch bei mir nicht entgelten;
jedoch tut nichts mer davon melten
wie ir mein Tochter habt umbbracht,
das mir mein leid nicht werd neu gmacht!
komt rein und eßt mit mir zur nacht.

Den sechsten Akt beginnen wieder Timbor und Gerando mit Klagen um das Geschehene und beschließen, zum Lionitus zu gehn, um sich dessen Freundschaft zu erhalten. Lionitus willigt in des Timborus Bitte, ihn als seinen Sohn anzuerkennen, und er will ihm deshalb eine andere Jungfrau, Lucilia, zur Gattin geben, die der Phänizia in Allem vollkommen gleich sei. Als später Phänizia erscheint, ruft Timborus:

Ach, Gerando, nun glaub ich frei,
das der Phänicien sele sei
leibhaftig in das mensch gefarn,
sie kan gleich eben wie sie gebarn,
sie kan ir sitten und gepreng,
das ich ir gar nicht feind sein kan.

Die nun stattfindende Vereinigung Beider, Phänizia's Frage, ob Timborus schon vermählt gewesen, die endliche Enthüllung, und auch der Umstand, daß der reuige Gerando durch die Hand einer Schwester der Phänizia beglückt wird,"— dies Alles hat Ayrer Zug für Zug nach Bandello's Erzählung beibehalten, und das Stück schließt mit einem Lied, „der jungfrau spiegel genannt", von nicht weniger als 11 Strophen.

Ist nun Ayrer's „schöne Phänizia" durch die Vergleiche mit dem Shakespeare'schen Stücke und der gemeinschaftlichen Quelle beider Dramatiker für uns von Interesse, so fordert ein anderes Stück des J. Ayrer noch ganz besondere Beachtung dadurch, daß es, wenn auch nur sehr im Allgemeinen, an die Grundzüge einer Shakespeare'schen Comödie erinnert, für welche bis jetzt vergeblich nach einem bestimmt erkennbaren Vorbild gesucht worden ist. Das Shakespeare'sche Stück ist „der Sturm", das des deutschen Autors die „Comedia von der schönen Sidea, wie es jhr bis zu jhrer Verheuratung ergangen". Die Grundidee des Stückes — so weit

es sich um den Zauberer, um den in seine Gewalt gerathenen Sohn seines Feindes und um des Zauberers Tochter und ihr Verhältniß zu dem Gefangenen handelt — ist in einem alten Märchen „von der sächsischen Saale" wiederzuerkennen.*)

Jakob Ayrer beginnt die dramatische Handlung ganz mit den Anfängen der Begebenheiten, indem er zuerst die beiden sich befehdenden Fürsten — Ludolf, „Fürst in Littau" und Leudegast, „Fürst in der Wiltau" — in ihrer Feindschaft vorführt. Ein Postbote eröffnet das Stück damit, daß er dem Fürsten Ludolf ein Schreiben überbringt, in welchem ihm Fürst Leudegast den Krieg ankündigt. Ludolf rüstet sich und versichert, er wolle seinem Feinde „schlagen auf die schwarten, das er sol sein Hochmuth verstehn". Ayrer zeigt uns hierauf, daß er große Schlachten noch schneller abzumachen wußte, als Shakespeare. Als nämlich Leudegast mit seinem Heer angelangt ist, heißt es: „Laufen herzog Ludolfs gesind ein, kempfen lang mit einander und werden Ludolfs leut alle erschlagen." Darauf bittet Ludolf seinen Ueberwinder um Gnade, die ihm auch, was sein Leben betrifft, gewährt wird. Doch muß er mit seiner Tochter Sidea das Land verlassen und soll nur so viel von seinem Eigenthum mit sich nehmen, als er und seine Tochter tragen können. Ludolf aber, der einen „weißen Stab" mit sich genommen, sinnt auf Rache und gibt sich nun, da wir ihn mit seiner Tochter

*) Schon L. Tieck („Deutsches Theater") hatte auf die Aehnlichkeit des Shakespeare'schen „Sturm" mit dem Ayrer'schen Stücke hingewiesen und vermuthete, daß Shakespeare ein — freilich noch nicht aufgefundenes — altes englisches Stück benutzt habe, das aus derselben Quelle, wie Ayrer's „Sidea", herrühre. Neuerdings ist die Frage von J. Tittmann in dessen Einleitung zu der schon erwähnten Ausgabe der beiden Ayrer'schen Stücke („Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. Brockhaus, 1868") in sehr gründlicher Weise erörtert, und sowohl auf die deutsche Sage von den drei „Nüssen" (In Bechsteins Märchen) hingewiesen, wie auf andere alte Erzählungen, unter denen namentlich die in einer Sammlung „Märkischer Sagen" enthaltene Geschichte: „Die Königstochter beim Popanz" Erwähnung verdient, da in dieser die Geschichte, freilich in veränderter Gestalt, auf einer von einem Zauberer bewohnten Insel spielt, während in jenem Märchen, in welchem mit den Grundzügen der Comödie mehr Uebereinstimmung ist, der Boden der Handlung keine Insel, sondern wie bei Ayrer ein großer wilder Wald ist. J. Tittmann hält nach solchen Vergleichungen die Annahme für gerechtfertigt, daß Shakespeare diese Form des Märchens als ein Gemeingut des niedersächsischen Stammes ebensowohl gekannt habe, wie Ayrer.

Digitized by Google

allein ſehen, als Zauberer zu erkennen. Er beſchwört den Teufel Runcifal, den er befragt, ob er an ſeinem Feinde ſich werde rächen können. Runcifal berichtet ihm, er werde bald ſeines Feindes Sohn fangen können; dieſer würde ihm lange dienſtbar ſein, bis er wieder zu ſeinem Vater gelangen könne. Am Schluſſe des zweiten Aktes erſcheint denn auch Engelbrecht, der Sohn des Fürſten Leudegaſt, und wird durch Ludolfs Zauberſtab ſogleich überwältigt. Im nächſten Akte ſehn wir den Prinzen unter der Sidea Befehle Dienſte verrichten und „einige klötz holz“ tragen und niederlegen. Sidea äußert ſich anfangs weniger mitleidig gegen ihn, als Miranda, und auch weniger zart. Sie ſagt zu ihm:

Balt keil du mir das holz zu ſcheiten,
wiltu anders die ſtreich nit leiden!
du biſt ein rechter fauler hund!

Sidea will aber doch hier ihre Herrſchaft zu ihrem Glück benutzen und ohne viel Scrupel, um ihrer kläglichen Situation zu entgehn, fragt ſie ihren Gefangenen, ob er einverſtanden wäre, wenn ſie ihm die Freiheit geben und ihn zum Ehegemahl nehmen wolle? Engelbrecht iſt ſehr erfreut darüber, verſpricht ihr, ſie zur Fürſtin zu machen, und Beide entfliehn. Da plötzlich Runcifal ihr droht, den Anſchlag ihrem Vater zu verrathen, ſchlägt ſie mit ihrem Stab den Teufel „aufs Maul“, wodurch dieſer die Sprache verliert. Als Ludolf gleich hinterher die Flucht entdeckt, ſtellt er den Narrn (der in dieſem Stück als Müller unter dem Namen Jan Molitor erſcheint) zur Rede, daß er nicht beſſer aufgepaßt, und daß er es werde büßen müſſen, wenn er die Flüchtigen nicht wieder finde.

Schon mit dem Momente, da Sidea von ihrem Vater ſich abwendet, gehn die Wege des deutſchen und engliſchen Dichters völlig auseinander, ſo daß in keinem Zuge mehr der Eine an den Andern erinnert, ausgenommen in der Schlußwendung, da — nach kummervollen Irrfahrten der von ihrem Geliebten getrennten Sidea — das Paar am Hofe des Fürſten Leudegaſt ſich wieder findet und durch ihre Liebe auch zuletzt eine Verſöhnung der Väter herbeigeführt wird.

Bei einer Vergleichung dieſes Stückes mit Shakeſpeare's „Sturm“ muß es uns am auffallendſten ſein, daß der große Brite hier viel einfacher

Digitized by Google

in der Composition ist, als der deutsche Verfasser, selbst einfacher, als der Märchenstoff zu fordern schien. Er, der sonst die allereinfachste Fabel in so staunenerregender Weise zu bereichern, mit andern Motiven zu verknüpfen wußte, hat sich in diesem Falle eigentlich auf eine einzige Situation und auf die Wirkung ihres poetischen Zaubers beschränkt. Konnte er es doch hier gegen den Schluß des Stückes (in einer Dialogstelle des Alonso) sogar andeuten, daß die ganze wunderbare Begebenheit in drei Stunden geschehen sei! Diese so höchst beachtenswerthe Abweichung von Shakespeare's sonstigem Verfahren ist ganz geeignet, die Annahme zu bestärken, daß Shakespeare hier fast ganz aus seiner eigenen dichterischen Fantasie geschöpft und höchstens durch eine mündliche Ueberlieferung der Grundidee die Anregung zu der Märchencomödie erhalten habe. Die Hypothese von Shakespeare's Anwesenheit in Deutschland, wenn sie auch nicht mit voller Bestimmtheit zurückzuweisen ist, würde dadurch doch — besonders da diese Anwesenheit in einer Zeit stattgefunden haben mußte, in welcher Ayrer's Stücke schwerlich schon geschrieben waren — mindestens überflüssig; im Drucke aber sind Ayrer's Stücke erst zwei Jahre nach Shakespeare's Tode erschienen, und es bliebe daher nur die Möglichkeit übrig, daß ihm von Englischen Comödianten, die in Deutschland Kenntniß von Ayrer's „Sidea" erhielten, die Grundzüge des Stückes mitgetheilt worden seien. Auch diese Annahme würde freilich auf der Voraussetzung beruhn, daß die Stücke des J. Ayrer auch wirklich aufgeführt worden sind, was bis jetzt — so viel auch *dafür* sprechen möge — doch noch keineswegs *erwiesen* ist.

Wenn es nun auch bei der Sidea von Ayrer kaum wahrscheinlich ist, daß der Stoff einem englischen Drama entnommen sei, ja, wenn es sogar außer allem Zweifel steht, daß die Sidea viele Jahre früher geschrieben ist, als Shakespeare's „Sturm", während bei der vorher besprochenen „schönen Phänicia" die Quelle — Bandello und Belleforest — ganz unverkennbar vorliegt, so macht sich doch *in der Form* bei allen Ayrer'schen Stücken der Einfluß des englischen Drama's und der englischen Comödianten entschieden bemerkbar; so hat u. A. auch der Jan in der schönen Sidea einmal auf der Trommel und Pfeife sich hören zu lassen, die damaligen Attribute des englischen Clown. Der Name *Posset* soll ebenfalls von einem

Digitized by Google

damals beliebten englischen Getränk, einer Art Milchpunsch, herrühren. Auch außer den vorher genannten Stücken, bei denen das englische Original nachweisbar oder zu vermuthen ist, finden wir häufige Uebereinstimmungen bei einzelnen Scenen Ayrer's mit den Pickelhärings-Späßen in den „Englischen Comedien und Tragedien", die freilich erst 1620 erschienen sind, weshalb man hier im Unklaren bleibt, auf welcher Seite die Erfindung und auf welcher die Nachahmung zu suchen ist. Nur bei dem Ayrer'schen Fastnachtsspiel „Von dem engländischen Jan Posset" scheint der Kampf des Narren mit seinem Weibe wohl der englischen Comödie von der „schönen Esther" entnommen zu sein, da er eigentlich hierin, mit Bezug auf das Gebot des Königs Ahasverus, in richtigem Zusammenhange mit der Handlung steht. Hinsichtlich des Scenischen ist es bemerkenswerth, daß weder der Herzog Heinrich Julius noch Jakob Ayrer irgend welche Angabe über Lokalität oder Wechsel der Scenerie macht. So sehr auch die Handlung von einem Ort zum andern springt, so können wir dies doch immer nur aus dem Inhalt der Scenen entnehmen. Bei Ayrer finden sich kurze Monologe oder Zwiegespräche, die nur unter der Voraussetzung eines schnellen Ortswechsels gedacht werden können, und doch ist nicht die mindeste Andeutung darüber gemacht. Es heißt dabei immer nur „gehn ab", worauf die Andern dann wieder „kommen". Es ist also hiernach mit Gewißheit anzunehmen, daß sowohl der Herzog von Braunschweig wie auch Jakob Ayrer die einfache Bühnen-Einrichtung im Auge hatten, wie sie in England Shakespeare noch übernahm: einen das ganze Stück hindurch unverändert bleibenden Raum, in welchem nur die zur Handlung nöthigen Versetzstücke zu wechseln hatten. Daß dabei aber alle nöthige Action unbeschränkt blieb, zeigen in Ayrer's Stücken mehrere Stellen, so u. A. eine Anmerkung in seiner Phänizia. Als nämlich Timborus Nachts in den Garten kommt, um sich von der Untreue Phänizia's zu überzeugen, heißt es: „Jetzund wird ein lättern (Leiter) außen des eingangs angeleint; daran steigt Timbor herunter, als wenn er über ein maurn stieg."

Bei allen diesen Umständen bleibt es dennoch höchst auffällig, daß wir von den theatralischen Aufführungen Ayrer'scher Stücke gar keine Nachricht haben. Daß die Schauspiele des Herzogs von Braunschweig wirklich auf-

Digitized by Google

geführt worden sind, wird uns bei zweien durch spätere Bearbeitungen derselben bewiesen. Bei der versificirten (1605 erschienenen) Bearbeitung der „Ehebrecherin" heißt es im Vorwort: daß das in Prosa abgefaßte Stück des Herzogs „auf dem Fürstl. Braunschweigischen Haus und Festung Wolfenbüttel von Fürstlichen bestallten Comödianten agiret worden" sei. Ebenso wird in der (1601 erschienenen) Bearbeitung des „Vincentius Ladislaus" in der Vorrede bemerkt, daß das Stück „etwan noch an einem ort aus kurtzweil gespielet werden könnte". Dagegen erwähnt der Herausgeber der Ayrer'schen Werke (Opus theatricum) mit keiner Silbe etwaiger Aufführungen dieser Stücke, obwohl in der Vorrede ausdrücklich das Genie des Verfassers gerühmt wird, der sich in seinen Mußestunden mit der löblichen Poeterei beschäftigt, „sich selbsten zu erlustirn und zu ergötzen". Es wird ferner gesagt, diese Schauspiele, die man nach des Verfasser Tode gesammelt, seien „nicht allein zum lesen anmuthig und lieblich, sondern auch alles nach dem Leben angestellt und dahin gerichtet, daß mans (gleichsam auf die neue englische manier und art) alles Persönlich Agirn und Spilen kan, auch so lieblich und begierig den Agenten zu zusehen ist, als hätte sich alles erst heuer zugetragen". Indem also hier der theatralische Zweck ausdrücklich hervorgehoben wird, bleibt es doch nach dem ganzen Inhalte der Vorrede mindestens höchst zweifelhaft, ob die Stücke, oder doch einzelne davon, aufgeführt worden sind. Wenigstens hätte der Herausgeber, wenn er von Aufführungen Kenntniß gehabt, doch sicher mit ganz bestimmten Worten darauf hinweisen müssen. Es wäre nun freilich ein höchst merkwürdiger Fall, daß ein so eifriger dramatischer Dichter, ohne jemals durch eine theatralische Aufführung oder auch nur durch den Druck eines seiner Werke zu weiterm Schaffen ermuntert worden zu sein*), trotzdem so productiv blieb, daß er nicht weniger als dreiunddreißig vollständige Stücke und 36 kleinere Possen oder Nachspiele hinterlassen konnte, und zwar lauter Stücke entschieden theatralischen Inhalts, in denen außerdem sehr häufig die genauesten Anweisungen für die theatralische Aufführung gegeben sind. Wir würden kaum eine genügende Erklärung

*) Denn es wird in der Vorrede versichert, daß die Stücke nie zuvor im Druck erschienen wären.

Digitized by Google

dafür erhalten, auch wenn wir annehmen, daß der Zustand des Theaters zu Ayrer's Zeit überhaupt ein äußerst kläglicher gewesen, daß ganz besonders in Nürnberg eine gänzliche Leere eingetreten war und daß eben nur die wirklichen englischen Truppen einigemal dort erschienen, um bald wieder abzuziehn. Bestärkt werde ich in dieser Vermuthung, daß gerade in Nürnberg das Theater völlig brach gelegen, durch die auffallende Lücke in der dramatischen Literatur Nürnbergs. In dem ganzen langen Zeitraum von den letzten im Druck erschienenen dramatischen Werken des Hans Sachs bis zum Jahre 1618 sind in Gottsched's „Nöthigem Vorrath" nur ein paar vereinzelte Stücke mit dem Druckort Nürnberg zu finden. In weit überwiegender Zahl sind die Stücke aus dieser Epoche von etwa 50 Jahren in Straßburg und in Magdeburg erschienen, außerdem in Wittenberg, Leipzig, Zürich u. s. w. Aber alle diese Stücke kamen damals kaum über die heimathliche Lokalität hinaus. So mochte es kommen, daß, während die englischen Comödianten mit ihren allarmirenden Aufführungen von Stadt zu Stadt zogen, der fleißige Herr Notarius und Procurator zu Nürnberg sich darauf beschränkte — zu schreiben! Und den spätern Herausgebern seiner dramatischen Dichtungen blieb es überlassen, zu erklären, daß in diesen Stücken „Alles nach dem Leben angestellt" sei, so daß man es „auf die neue englische Manier persönlich agiren und spielen könne".

Die Richtung war also hiermit ganz bestimmt und klar bezeichnet, in welcher der Fortschritt des Drama's liegen sollte, ja in welcher wir eigentlich erst das wesentlich Dramatische zu erkennen hatten. Aber die praktischen Erfolge dieser richtigen Erkenntniß blieben bei uns lange Zeit auf gleichmäßig niedrigem Niveau, während in England die Sonne des neuen Dramas bereits in der Mittagshöhe stand.

Und dieser rapide Fortschritt des englischen Dramas, der so schnell zum höchsten Glanze führte, hatte daselbst eigentlich erst seit etwa fünfundzwanzig Jahren begonnen. Mit Hans Sachs waren wir in unsern dramatischen Anfängen den Engländern wie allen Andern voraus. Die „Moralitäten", welche in England im 15. Jahrhundert an die Stelle der Mirakelspiele getreten waren, hatten es nur mit Allegorieen der Tugenden

Digitized by Google

und Laster, mit Personificirungen allgemeiner sittlicher Begriffe zu thun. Aber der große Vortheil war, daß schon die Moralitäten in England einen eigentlichen Schauspielerstand vorfanden.*) Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir in die Personificirungen abstracter Begriffe auch Personen aus dem wirklichen Leben eingefügt, und nun entwickelten sich die ganz und gar realistischen „Interludes" von J. Heywood, die unsern ältern Fastnachtsspielen am nächsten standen. In diesen Interludes war lange Zeit kein bemerkenswerther Fortschritt gemacht worden. Erst mit den Nachahmungen, welche die Uebersetzungen der alten Klassiker in England hervorriefen — die Tragödie Gorboduc (oder Ferrex und Porrex, gedruckt i. J. 1565), und die daran sich schließenden Dramen von Gascoine, Wilmot, Hughes — wurde ein höherer Stil, und mit dem Blankvers eine für die Tragödie angemessene Sprache eingeführt. John Lilly mit seinen „Hofkomödien", seiner überfeinerten Sprechweise und der breit sich machenden Gelehrsamkeit, bildete wenigstens einen Gegensatz zu der außerordentlichen Rohheit der Posse, bis wieder Thomas Kyd (»The spanish tragedie« etwa 1588) mit seinen starken Mitteln, das Gemüth zu erschüttern, Th. Lodge, G. Peele und Robert Green schnell zu der Höhe führten, auf welcher Christopher Marlowe, der Dichter des Tamerlan, des Juden von Malta und des „Faust" (1588) bereits als ein Riese steht; und auch an diesen schließt sich Shakespeare ganz unmittelbar an, anfänglich ihm nacheifernd, dann weit ihn überflügelnd. Daß auf dieser so wunderbar schnell erreichten Höhe der dramatischen Dichtung das englische Theater überhaupt eine unerhörte Popularität erlangte, ist schon angedeutet worden; hatte doch London bereits im Jahre 1596 sieben Theater. Zu den Verbindungen, welche zwischen Deutschland und England schon bestanden, zu den Anregungen, welche durch die erwähnten Reisenden gegeben wurden, mochte auch noch der Umstand einer plötzlichen Ueberfüllung dieses Kunstgebietes kommen, um zu den Kunstwanderungen ins Ausland zu veranlassen, namentlich seitdem (1600 oder 1601, wie Collier berichtet) in London einige kleinere Theater zu Gunsten des Globe- und Bank-Theaters geschlossen waren. Ob aber

*) Bekanntlich hatte schon Richard III. als Herzog von Gloster sich eine Schauspielertruppe gehalten.

Digitized by Google

gerade jene in Deutschland herumziehenden Schauspieler in der Mehrzahl zu den bessern jener Zeit gehörten und ob sie deshalb befähigt gewesen wären, einen starken und vortheilhaften Umschwung der deutschen Theater-Verhältnisse zu bewirken, das muß dahin gestellt bleiben. Von dem für uns so geringen Resultate ihrer Invasion können wir nicht gut auf ihren Werth oder Unwerth schließen, denn der bald darauf beginnende dreißigjährige Krieg mußte wohl auch auf diesem Gebiete seine zerstörenden Wirkungen äußern. Neben den für die Beurtheilung jener Vorstellungen meist sehr ungenügenden Benachrichtigungen in der zeitgenössischen Literatur verdient ein erst unlängst bekanntgewordenes Urtheil volle Beachtung.*) Joh. Rhenanus (Leibmedicus des Landgrafen Moritz zu Cassel) äußerte nämlich im Jahre 1613 sich dahin, daß die Engländer, sowohl was die Composition als auch was die Action der Dramen beträfe, ohne Zweifel „den Vorzug vor den Europäischen Nationen" hätten. Die Engländer schrieben in besonders pathetischen und tragischen Momenten in Jamben, und nur „in geringern Sachen" wendeten sie die schlichte Prosa an, „damit hohe und geringe Dinge nicht commisciret, sondern einem jeden Theil sein Gebühr zugestellt werde.... Dieses hat den deutschen actoribus (so viel mir bewußt) bisher gemangelt, welche sich entweder ganz an Reimenverse gebunden oder alles ohne Unterschied in Prosa vorgebracht haben, darinnen wichtige Sachen mit gebührlichen actionibus schwerlich ausgedrückt werden können. Es haben auch viel vermeinet, es sei uns Deutschen unmöglich, in unsrer Sprache die Engländer zu imitiren und gleiche carmina zu schreiben. Was aber die actores betrifft, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, in einer Schule täglich instruiret, daß auch die vornehmbsten actores sich von den Poeten müssen unterweisen lassen, welches dann einer wohlgeschriebenen Comödie das Leben und Zierde gibt, daß also kein Wunder ist, warumb die Engländische Comödianten (ich rede von geübten) andern vorgehen und den Vorzug haben".

Von Wichtigkeit ist für uns in dieser Aeußerung: daß die ordentlich

*) „Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel", von Lynker (Kassel, 1865).

Digitized by Google

geſchulten engliſchen Schauſpieler unſern mehr noch dilettantiſchen und ungeſchulten in Deutſchland entgegengeſtellt werden, daß die engliſchen Comödianten ungleich höher geſchätzt wurden, daß aber auch bei dieſen ein Unterſchied zu machen war zwiſchen den „geübtern“ und den ſchlechtern. Dieſe Unterſchiede werden wir auch bei den in Deutſchland reiſenden Truppen ſehr zu berückſichtigen haben. Wenn nun aber auch ſchon durch die in neuerer Zeit mit ſo großem Fleiße angeſtellten Nachforſchungen das Eine wenigſtens feſtgeſtellt iſt, daß es wirkliche Engländer waren, die unter der Bezeichnung als „engliſche Comödianten“ auch engliſche Stücke in Deutſchland ſpielten, und zwar in der Sprache ihres Landes, ſo haben wir doch noch immer gar wenig Anhaltpunkte gewonnen, um den — wenn auch nur relativen — Werth ihrer Darſtellungen zu ſchätzen. Eben ſo wenig können wir ſagen, in welchen Formen die von ihnen eingeführten Stücke zur Darſtellung kamen. Denn gerade dasjenige Buch, welches dafür von großer Wichtigkeit ſein könnte, die im Jahre 1620 unter dem Titel „Engliſche Comedien und Tragedien“ in deutſcher Sprache erſchienene Sammlung von Stücken*) gibt uns ſehr wenig Sicherheit darüber, da die Texte ganz augenſcheinlich höchſt ungenau wiedergegeben ſind, und höchſtens auf die Geſchmacksrichtung des deutſchen Herausgebers, bezüglich des deutſchen

*) „Engliſche Comedien und Tragedien. Das iſt: Sehr Schöne | herrliche und außerleſene | geiſt- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel | ſampt dem Pickelhering | Welche wegen ihrer artigen Inventionen | kurtzweiligen auch theils wahrhaftigen Geſchicht halber | von den Engelländern in Deutſchland an Königlichen | Churund Fürſtlichen Höfen | auch in vornehmen Reichs- See- und Handels-Städten ſeynd agiret und gehalten worden | und zuvor nie im Druck ausgegangen. An jetzo | Allen der Comedi und Tragedi Liebhabern | und Andern zu lieb und gefallen | dergeſtalt in offenen Druck gegeben | daß ſie gar leicht darauß Spielweiß widerumb angerichtet | und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können. Gedruckt im Jahr M.DC.XX.“

Auch in der Vorrede, in welcher auf die frühere Verachtung und ſpätere Anerkennung der Comödianten bei den alten Römern hingewieſen wird, iſt wiederholt, wie zu „unſern Zeiten die Engliſchen Comoedianten, theils wegen artiger Inventionen, theils wegen Anmuthigkeit ihrer Geberden | auch offters Zierlichkeit im Reden bey hohen und Nieder-ſtands Perſonen mit großes Lob erlangen und dadurch viel burtige und wackere Ingenia zu dergleichen Inventionen luſt und beliebung haben, ſich darin zu üben | Alſo hat man ihnen hierin willfahren, und dieſe Comoedien und Tragedien jhnen zum beſten in öffentlichen Druck geben wollen . .“ ꝛc.

Digitized by Google

Publikums, schließen lassen, für welches eben diese Ausgabe, als eine ganz gewöhnliche Spekulation, zurecht gemacht ist. Der Inhalt dieses Buches ist folgender:

1. Comödia von der Königin Esther und hoffertigen Haman. 2. Com. von dem verlornen Sohn. 3. Com. von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein. 4. Com. von eines Königes Sohne auß Engellandt und des Königs Tochter auß Schottlandt. 5. Com. von Sidonia und Theagenes. 6. Com. von Jemand und Niemandt. 7. Tragädia von Julio und Hyppolita. 8. Tragädia von Tito Andronico. 9. Ein lustig Pickelherings Spiel von der schönen Maria und alten Hanrey. 10. Ein ander lustig Pickelherings Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet. — Zum Schluß folgen noch einige kleinere Pickelhärings-Schwänke („englische Aufzüge"), welche in der Art wie die Ayrer'schen „Singet-Spiele" nach einer bestimmten Melodie zu singen sind, und in denen meist der „Hanrey" den Gegenstand der niedrigsten Späße bildet.

Wenn wir von dem Werthe dieser ganzen Sammlung auf die englischen Comödianten selbst einen Schluß ziehn wollten, so würden wir zunächst wissen müssen: Ob alle diese Stücke — wenigstens ihrem wesentlichen Inhalte nach — wirklich gespielt worden sind? Ferner: Ob der hier vorliegende Text einigermaßen als eine Uebersetzung zu betrachten ist oder vielmehr nur als ganz willkürliche freie Nachbildung englischer Stücke gleichen Inhalts gelten muß? Hinsichtlich der erstern Frage ist hier wieder daran zu erinnern, daß in einigen dieser Stücke sich entschiedene Aehnlichkeiten mit gewissen, in Ayrer's Comödien vorkommenden Scenen finden. Auf die Wahrscheinlichkeit, daß Ayrer den Streit zwischen dem Jahn und seiner Frau (in seinem „Fastnachtsspiel vom engeländischen Jan Posset") der entsprechenden Episode in der englischen „Comödia von der Königin Esther" nachgebildet habe, ist schon hingewiesen worden. Ein gleiches Verhältniß des deutschen Autors zu dem englischen Vorbild dürfte wohl bei den Hanswurst-Scenen in Ayrer's „König in Cypern" und dem diesen Scenen entsprechenden Pickelherings-Spiel, „darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen treibt" anzunehmen sein, obwohl bei beiden Vergleichungen die

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Possen in den „Englischen Comödien ꝛc.“ an drastischer Komik (freilich auch an Derbheit) die Nachbildung unsers deutschen Autors übertreffen. Wenn wir aber hier, bei den Beziehungen zwischen J. Ayrer und den „Englischen Comedien“ ꝛc., noch im Zweifel sein können, auf welcher Seite das Original zu suchen ist, so erweist sich ein anderes der in genannter Sammlung befindlichen Stücke, nämlich die Comödie „von Sidonia und Theagenes“ als ganz genaue Nachbildung eines ältern deutschen Stückes von Rollenhagen: „Amantes amentes. Das ist: Ein sehr anmuthig Spiel von der blinden Liebe, oder wie mans Deutsch nennet, von der Leffeley“ ꝛc. Das Stück von G. Rollenhagen ist in gereimten Versen, die Nachbildung (wie alle Stücke in den „Englischen Comedien“) in Prosa; sonst sind nur unwesentliche Weglassungen und Zusätze gemacht.*)

Schon dies eine Beispiel könnte genügen, uns an der Gewissenhaftigkeit der Herausgeber der englischen Comödien, hinsichtlich der Auswahl ihrer englischen Stücke, entschieden zweifeln zu lassen. Doch sind die Stücke jedenfalls zum größern Theil englischen Ursprungs. Ein englisches Stück: »Hester and Ahasverus« ward 1594 in London aufgeführt; eine englische Comödie »Fortunatus« wird in den Jahren 1595—99 öfters erwähnt; ein Stück »the prodigal child« ward noch 1610 aufgeführt. Auch für die Comödie von „Jemand und Niemand“ gibt es ein englisches Stück, dessen längerer Titel ganz deutlich auf den Inhalt unsers vorliegenden Stückes hinweist und schon von Tieck erwähnt wird; es heißt: »No Body and Some Body; with the true Chronicle History of Elydure, who was fortunately three times crown'd king of England«. Ich möchte hierbei auf den interessanten und wichtigen Umstand hinweisen, daß die humoristische Allegorie dieses Stückes, welche durch die ernste Handlung

*) Reinhold Köhler (Shakespeare-Jahrbuch I.), welcher diese Uebereinstimmung dargelegt, findet, daß der Bearbeiter auch die wirklich erschreckend niedrigen Zoten in dem Stücke von Rollenhagen (das ich nicht kenne) vorgefunden hat. Karl Goedeke (Grundriß ꝛc.) führt von der Comödie »Amantes amentes« eine erst 1614 erschienene Auflage an und bemerkt, daß schon 1604 eine dritte Ausgabe erschienen war. L. Tieck, der auch bereits („Deutsches Theater“) auf die Aehnlichkeiten in den Ayrer'schen Stücken hinwies, bemerkte auch schon von dieser Comödie „Sidonia und Theagenes“, es verrathe am wenigsten den englischen Ursprung.

Digitized by Google

der beiden stets in der Regierung wechselnden Könige sich schlingt, die Comödie von „Jemand und Niemand", höchst wahrscheinlich deutschen Ursprungs ist, indem die Idee dazu von keinem Geringern herrührt, als von Ulrich von Hutten, in essen köstlichem Gedichte vom »Nemo«. Wie hier der „Niemand", der Alles gethan hat, personifizirt wird, so ist es auch in der englischen Comödie, nur daß dort dem „Niemand" überflüssiger Weise noch ein „Jemand" gegenübergestellt ist. Diese Verdoppelung der Allegorie stumpft die satyrische Pointe des Hutten'schen Gedichtes bedeutend ab. Das englische Original ist in der Idee, wie schon der Titel zeigt, der deutschen Bearbeitung vollkommen entsprechend, abgesehn von der jedenfalls verunstalteten Form, welche sowohl bei dieser Comödie, wie bei allen Stücken dieser Sammlung eine so über die Maßen wüste ist, in der Rohheit und Ungleichheit der Sprache sowohl, wie in der scenischen Eintheilung, daß man mit Sicherheit schließen kann, der Herausgeber habe von einem literarischen Berufe nicht eine Ahnung gehabt. Am eindringlichsten wird uns dies gerade bei jenem Stücke, in welchem wir als Original eine Shakespeare'sche Tragödie deutlich zu erkennen vermögen, trotz der abscheulichen Verunstaltung und obwohl gerade diese Shakespeare'sche Tragödie das unvollkommenste seiner Jugendwerke ist: „Titus Andronikus". Man hat früher bekanntlich die Autorschaft Shakespeare's bei diesem mit haarsträubenden Ereignissen angefüllten schrecklichen Stücke vielfach in Abrede stellen wollen. Wer aber auch in dieser so abstoßenden Tragödie die darin enthaltenen genialen Züge deutlicher herausfühlen will, der halte nur dies deutsche Fabrikat daneben, und er wird in dem Originale den Stempel des Shakespeare'schen Genius unverkennbar hervortreten sehn.*) Daß aber Shakespeare's „Titus Andronikus" — wenn auch nicht in der uns bekannten sondern in einer ältern Form — diesem Stücke als Grundlage diente, ist unzweifelhaft und man erkennt aus einem Vergleiche deutlich, wie das englische Original nur stümperhaft und ohne alles Verständniß, vermuthlich

*) Da schon Tieck („Deutsches Theater") das Stück — mit Weglassung einiger unsittlichen Stellen — abgedruckt hat, beschränke ich mich darauf (Anhang I.) einen kritischen Auszug davon zu geben, und zwar mit besonderer Rücksicht auf das Shakespeare'sche Stück.

Digitized by Google

auch nur nach Notizen während der Aufführungen, nachgebildet ist. Vielleicht rührt sowohl diese Bearbeitung wie die ganze Ausgabe der englischen Comödien von ganz untergeordneten deutschen Schauspielern her, die selbst darin mitgewirkt haben, und — auf die Erfolge der „Englischen Comödianten" spekulirend — dem Publikum statt der Originale diese stümperhaften Nachbildungen als „englische" Stücke präsentirten.

Aber auch noch eine andere Erklärung für dies seltsame Product wäre möglich, ohne die vorige Annahme auszuschließen: daß nämlich unter den um 1600 in Deutschland erschienenen „Englischen Comödianten" die meisten nur sehr untergeordneter Gattung waren, welche selbst nur im Besitze sehr mangelhafter Theatermanuscripte gewesen sind und deshalb mit ihrem Repertoire keineswegs die damals doch schon so bedeutende dramatische Literatur ihrer Heimath repräsentiren konnten. Wenn auch nicht alle Shakespeare'sche Stücke während des Dichters Lebzeiten gedruckt wurden, so waren doch um 1600 schon einige seiner populärsten Dramen in London nicht nur auf dem Theater, sondern auch schon im Druck erschienen. Nach der Vorrede zu dem deutschen Buche und nach dem ganzen spekulativen Zweck desselben zu urtheilen, werden aber die Aufführungen der hier mitgetheilten Stücke noch ziemlich unmittelbar vor dem Drucke des Buches (1620) stattgefunden haben, denn man rechnete ja noch beim Publikum auf den lebhaften Eindruck, den diese Aufführungen gemacht hatten. Und trotzdem finden wir in dieser Sammlung kein Stück von Marlowe oder von R. Green, und von Shakespeare — wenigstens dem Stoffe und den Grundzügen der Handlung nach — nur diesen „Titus Andronikus", während doch von „Romeo und Julie", von „Richard III." ꝛc. schon seit 1597 gedruckte Bücher existirten! Zu berücksichtigen ist hierbei freilich noch die Thatsache, daß von den englischen Comödianten viele, die schon frühzeitig nach den Niederlanden und nach Deutschland gekommen waren, lange Zeit hier blieben, daß sie, entfernt von ihrer Heimath, nur schwer ihr Repertoir durch neuere Stücke vervollständigen konnten, und daß endlich auch Deutsche ihre Truppen verstärkten oder sogar selbständig unter dem Titel „Englische Comödianten" sich producirten. Wenn wir ferner bedenken, wie selbst in England die beliebtesten Stücke — von Th. Heywood, von Shakespeare u. A. — ohne und sogar gegen den

Digitized by Google

Willen der Dichter und nur in corrumpirter Form — zum Druck gelangten, so kann man ermessen, wie erst die so lange herumwandernden Schauspieler mit dem Text verfuhren und was allmälig aus den Stücken wurde. Der Mangel Shakespeare'scher Stücke (und gerade der populärsten) in diesen alten deutschen Drucken wird freilich noch auffallender durch den Umstand, daß wir die Lücke nicht einmal in den spätern Fortsetzungen, weder in der Sammlung unter dem Titel „Liebeskampf" von 1630, noch in der „Schaubühne englischer und französischer Comödianten" von 1670, ausgefüllt finden. Eben so wenig enthalten diese Sammlungen etwas von Beaumont, Fletcher, Ben Johnson u. s. w., ein weiterer Beweis dafür, was für unberufene Hände es waren, die das deutsche Publikum mit dem englischen Drama bekannt machen wollten.

Wenn in den „Englischen Comedien und Tragedien" von 1620 „Titus Andronikus" trotz der entsetzlichen Trivialisirung des Gegenstands das Original doch noch hindurchschimmern läßt, so zeigt eine andere dieser Tragödien („Von Julio und Hyppolita") eine weit dunklere Beziehung zu einem Shakespeare'schen Lustspiele, nämlich zu den „beiden Edelleuten von Verona", freilich nur in den allermagersten Grundzügen der Handlung, und ein Vergleich beider Stücke muß uns überzeugen, daß hier nicht Shakespeare's Comödie vorgelegen hat, sondern eine ältere Quelle, welcher Shakespeare vielleicht die Anregung zu seiner Comödie verdankte. Nicht minder interessant sind in einer andern der „Englischen Comödien" die Anklänge an Shakespeare's „bezähmte Widerspänstige". In dem schon erwähnten Stücke „Von der Königin Esther" zieht sich durch die ernste Handlung ein Possenspiel des Hanswurst mit seiner Ehehälfte. Daß der Streit Beider um die Herrschaft im Hause auch bei Ayrer vorkommt (in dessen „Fastnachtsspiel vom englendischen Jan Posset") ist schon bemerkt worden. In dem englischen Stücke ist jedoch die Posse mehr ausgeführt. Während bei Ayrer dieselbe Prügelei und deren Beendigung durch die herbeikommenden Lanzknechte immer sich wiederholt, ist hier — in dem englischen Stücke — dem streitenden Paare viel mehr selbständige Action gelassen, und die Scene im zweiten Akte, da Hans Knapkäse (so heißt hier die komische Figur) sein Weib überwunden hat, und ihren Gehorsam prüft, zeigt uns die ganz ähn-

Digitized by Google

lichen Züge aus dem 4. Akte von Shakespeare's „Widerspänstigen", wobei es freilich noch zweifelhaft, ob hier Shakespeare oder das schon vor diesem existirende englische Stück, gleichen Stoffes und gleichen Titels, benutzt worden ist.*)

Hinsichtlich der komischen Figur in den „englischen Comedien und Tragedien" ist es übrigens bemerkenswerth, daß die vom Herzog von Braunschweig und von Jacob Ayrer gewählten Benennungen: Johan Bouset, Jan Posset oder Jann Clam u. s. w. nicht auf diese Stücke übergegangen sind, vielmehr dem holländischen Pickelhäring Platz gemacht haben. Zwar fehlt auch diese Figur in fast allen Tragödien; nur in „Julius und Hippolita" erscheint sie als „Grobianus Pickelhering" und in der Comödie von der Königin Esther führt er den Namen „Hans Knapkäse". Dafür aber ist dem Pickelhäring seine volle Herrschaft in den kleinen angehängten Singe-Possen zuertheilt, die auch sogar als „Pickelhärings-Spiele" bezeichnet werden; und die Herausgeber der Sammlung haben nicht versäumt, dies auf dem Titel des Buches durch die Bemerkung „sampt dem Pickelhering" besonders anzuzeigen. Daß der „Pickelhäring" zu uns aus Holland den Weg gefunden, können wir schon aus seinem Namen schließen, wenn wir bedenken, daß auch der englische Jack Pudding, der deutsche Hanswurst, der französische Jean Potage sich auf spezielle National-Speisen beziehn.**) Eben so wahrscheinlich ist es aber, daß dieser holländische Spaßmacher seinen Namen erst von den Engländern (Pickleherring) erhalten hat, und es ist höchst eigenthümlich, wie zur Bildung dieses Geschöpfes, des germanisirten und nunmehr eigentlich deutschen Pickelhäring, drei Nationalitäten zusammengewirkt hatten, denn in

*) Da gerade die Comödie von der „Königin Esther", das erste Stück aus der Sammlung der „englischen Comedien und Tragedien", meines Wissens in neuerer Zeit nie wieder abgedruckt ist (weder von Tieck noch von A. Cohn), so theile ich die ersten Akte davon im Anhang mit. Man wird daraus u. A. auch am besten erkennen, wie man in diesen Stücken mit dem Einschieben der komischen Scenen zwischen die ernste Handlung verfuhr. Die Abschrift ist von mir nach dem in Gotha befindlichen Exemplar der ersten Auflage von 1620 gemacht worden.

**) Dies bemerkte schon Addison im »Spectator«, indem er außer dem holländischen Pickelhäring, dem französischen Jean Potage und dem englischen Jack Pudding noch den italienischen „Maccaroni" nennt. Hanswurst schien ihm noch unbekannt zu sein.

Digitized by Google

Deutschland kam der entschieden ältere Hanswurst erst später wieder zum Vorschein.*)

Daß übrigens diese „englischen Comedien und Tragedien" wirklich mehrfach aufgeführt worden sind, finden wir in Notizen aus verschiedenen Orten bestätigt, wobei freilich es immer sehr zweifelhaft bleibt, in wie weit diese Aufführungen der Form der gedruckten Stücke entsprachen. In Danzig, wo i. J. 1616 „englische Comödianten" waren, scheint man wenigstens über gewisse Zoten in diesen Comödien nicht gleichgiltig hinweggesehn zu haben, denn in einer Concessions-Ertheilung vom genannten Jahre werden sie ausdrücklich ermahnt, „keine unzüchtigen Stücke zu präsentiren". Die Comödie von „eines Königs Sohn aus England und des Königs Tochter in Schottland" ist wahrscheinlich 1607 in Cassel aufgeführt worden, und in dem Verzeichniß von Aufführungen der „englischen Comödianten" in Dresden vom Jahre 1626 finden wir sowohl dies Stück, wie noch mehrere andere aus der gedruckten Sammlung angegeben. Gleichzeitig erfahren wir aber auch aus diesem Dresdner Repertoir, wie unvollständig oder wie schlecht gewählt jene Stücke der Sammlung von 1620 waren, denn hier finden wir nicht allein zwei zuverlässig Marlowe'sche Stücke genannt (dessen Dr. Faust und den Juden von Malta), sondern auch mehrere Titel von Shakespeare'schen Tragödien, nämlich Romeo und Julie, Julius Cäsar, Hamlet, König Lear. Freilich haben wir auch von diesen Aufführungen nichts als eben die Titel der Stücke; aber es liegt uns hier doch wenigstens ein vollständiges Repertoir vor, aus dessen ganzem Inhalt zu ersehn ist, daß sich's bei diesen Aufführungen (von 1626) wirklich ganz und gar um das Englische Drama handelt, gleichviel ob es uns in deutscher oder in englischer Sprache geboten wird. Was letztere Frage betrifft, so ist es sehr beachtenswerth, daß unter den Comödianten, welche 1627 mit dem Hofe nach Torgau gingen, nur Einer speziell als „der Engelender" (vielleicht der Direktor) bezeichnet wird, während bei den Andern nur der Taufname, auch der Charakter (so u. A. „Thomas die Jungfraw") angegeben ist. Aus andern

*) Auch im IV. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs wird aus Utrecht (von A. C. Leffelt) ausdrücklich bestätigt, daß in den ältern holländischen Comödien kein Pickelhäring zu finden sei. Späterhin wurde der Name aus Deutschland eingeführt.

Digitized by Google

deutschen Städten finden wir in den letzten anderthalb Decennien die englischen Comödianten noch genannt: 1615 in Cöln und in Frankfurt a. M., in letzterer Stadt mit der Klage, daß die Leute ihnen lieber vier Stunden lang zuhörten, als in der Kirche eine Stunde auszuharren; 1618 bis 20 in Ostpreußen und in Berlin, wo der Junker Hans Stockfisch vom Kurfürsten Joh. Sigismund mit der Direction betraut ward. In dem an Hans Stockfisch ergangenen Befehl, die Truppe Comödianten zu engagiren, war ausdrücklich beigefügt: Aus England und den Niederlanden. Im Jahre 1628 finden wir englische Comödianten wieder in Nürnberg und 1629 im Haag. Von hier ab sehn wir sie für längere Zeit vom Schauplatz verschwinden und aus Dresden, wo wir noch bis 1632 Aufführungen verzeichnet finden, werden erst im Jahre 1644 wieder „Freyberger Springer" und Comödianten erwähnt. In dieser längern Pause haben wir eine sichtbare Einwirkung des dreißigjährigen Kriegs zu erkennen, der ja erst seit 1630 in seine dritte und wichtigste Phase getreten war.

3. Schlechte Resultate. Das deutsche Theater nach dem Kriege. Alte Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke und Stoffe. Fortdauernde Zielosigkeit bis zu Gottsched's Reform.

Ob es der traurigen Zeit des Krieges ausschließlich beizumessen ist, daß es mit der Fortentwickelung unserer dramatischen Poesie und des Theaters so kläglich aussah, — dies dürfte man kaum behaupten wollen, wenn man auf die ganze letzte Epoche — seit Eintritt der englischen Comödianten — zurückblickt und nach den Fortschritten spürt, die sich doch schon vor dem Anfang der verheerenden Kriegszeiten hätten zeigen müssen. Drei Erscheinungen sind es hier vorzugsweise, die wir nebeneinander, und gleichzeitig miteinander correspondirend, erstehen sahn. Die erste: die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius, die zweite: die Stücke von Jacob Ayrer, und die dritte: jene Schauspiele, die aus England selbst bei uns eingeführt waren. Wenn wir zunächst unsere beiden deutschen Dramatiker mit ihrem bedeutensten Vorgänger, mit Hans Sachs vergleichen, so können wir den Fortschritt keineswegs so groß erkennen, wie er gerade in dieser, der weitern Ausbildung in höchstem Maße bedürftigen Entwickelungs-Epoche ent-

Digitized by Google

sprechend gewesen wäre. Der braunschweigische Herzog sowohl wie Jacob Ayrer hatten allerdings eine viel größere dramatische Bewegung in ihre Dichtungen gebracht, und hierin sind — wie schon bemerkt — hauptsächlich die erfolgreichen Einwirkungen des englischen Drama's zu erkennen. Aber das poetische, und wahrhaft deutsche Gemüth des Hans Sachs war dabei nicht mit auf sie übergegangen, — die stärkere äußerliche Bewegung beherrschte sie dafür zu sehr und der gewisse poetische Schimmer und die herzgewinnende Freundlichkeit des braven Schusters fehlte sowohl dem fürstlichen Dichter wie dem gelehrten Herrn Notarius und Procurator. Bei Hans Sachs war alles innerlich empfunden, alles Gemüthsleben, und die dramatische Form war bei ihm eben nur Form, weshalb er auch um ihre weitere Ausbildung sich nicht kümmerte. Bei dem Braunschweiger Dichter und bei Ayrer war es umgekehrt; sie trachteten mit aller Kraft nach dem entschieden Theatralischen, aber sie wurden dafür wieder so sehr eingenommen, daß sie fast den ganzen Endzweck darin suchten. Bei Ayrer ist dies noch mehr der Fall, als beim Herzog Heinrich Julius, der entschieden mehr künstlerisches Gefühl und — neben dem auf das Theatralische gerichteten Sinn — auch mehr Empfindung für das wirklich Dramatische besaß, wie dies im Ernsten seine „Susanne" und im Komischen sein „Vincentius Ladislaus" hinlänglich beweist. Jacob Ayrer hingegen, der hie und da einen guten Anfang nimmt und eine ungewöhnliche Schaffenskraft besaß, richtete den Blick immer mehr und mehr auf das Scenische, auf diejenigen Momente, die eben nur im Theatralischen ihren Sinn und ihren Zweck hatten. Er war dabei so genau in den Vorschriften für die Action, daß es sich oft überaus komisch ausnimmt. So gibt er einmal in der „schönen Melusina" die Anweisung: Ob man nun ein Feuerwerk als ob ein Kloster brenne, dazu ein Zeter- und Jammergeschrei machen wolle, stünde bei dem, „der das Spiel recht anrichten kann". Und ein andermal, da eine Jungfrau von einem Drachen bedroht wird und ihr Retter mit dem feuerspeienden Ungeheuer einen Kampf besteht, heißt es: die Jungfrau solle während des Kampfes, damit ihr Gewand „von dem Feuerwerk nicht verderbt werde", ablaufen.

Hiermit haben wir bei Ayrer auch diejenige Seite seiner Dramen berührt, welche besonders in den von den Engländern gegebenen Stücken

Digitized by Google

hervortritt: das Bemühen, so viel als möglich dem Auge zu bieten, sei es durch Glanz der Costüme, durch Aufzüge, Zaubereien und Feuerwerk, oder durch reichliches Blutvergießen. Auch was dies Letztere betrifft, hat Ayrer das Aeußerste geleistet, und die Schrecknisse im Titus Andronikus, in welchem die geschändete Tochter des Titus mit abgehauenen Händen und ausgerissener Zunge herumlaufen soll, sind von Ayrer in einigen Stücken wo möglich noch überboten, so in der Tragödie von der Pelimperia, im Servius Tullius, Kaiser Otto u. s. w., in welchen Stücken das Todtstechen, Halsabschneiden, Vergiften und Verbrennen, auch Ohren- und Nasen-Abschneiden so eifrig betrieben wird, daß man zwischen diesen gräßlichen Thaten kaum Zeit hat zum Athemschöpfen. Neben dem darin liegenden Streben nach gewaltsamen Erschütterungen des Gemüths war es jedenfalls mit ein Theil der „Kunst" bei jenen Darstellern, alle solche Dinge möglichst täuschend auszuführen, was übrigens auch bei uns bei den Passionsspielen zur Zeit ihrer höchsten Entwickelung hervortrat.

Können wir nun freilich in der Nachahmung solcher Ungeheuerlichkeiten keinen sonderlichen Vortheil für unser deutsches Theater erblicken, so wurden ja doch anderseits von den bessern Truppen auch wirklich bedeutende Dichtungen vorgeführt, wie wir auch aus dem Dresdener Repertoir von 1626 und später ersehn, — Dichtungen, in denen die Macht der Poesie wohl auch nach einer höhern Richtung hin auf das deutsche Drama hätte wirken müssen. Aber vergeblich sehen wir uns, in dieser Zeit wie in den nächstfolgenden Decennien, nach einer Erscheinung um, bei welcher in einem höhern poetischen Schaffen die Einwirkung der Engländer zu erkennen wäre. Wohl mag der dreißigjährige Krieg Schuld sein, daß wir nicht zu einer ruhigern Verarbeitung des uns gegebenen Materials gelangen konnten, aber die eigentlichen Uebel liegen doch viel tiefer, sie liegen zum Theil mit in den Ursachen, die einen solchen Bürgerkrieg beförderten: in unserer ganzen unglücklichen staatlichen Existenz, und vor Allem in dem unleugbar sehr tiefen Culturstand, in welchem wir Deutsche — im Vergleich zu andern civilisirten Völkern — uns befanden. Auch aus diesen negativen Resultaten leuchtet der innige Zusammenhang des Theaters mit der gesammten Cultur eines Volkes aufs überzeugendste hervor. Auch in dieser Zeit war

Digitized by Google

bei uns das Theater in seiner Nichtigkeit, Halt- und Rathlosigkeit nur ein Symptom.

Wir könnten über die nun folgende sehr lange Epoche der Verwirrung unseres Theaters, des ziel- und gedankenlosen Durcheinanders aller schon dagewesenen und auch neuen Elemente, mit wenigen Zeilen hinweggehen, wenn wir nicht auch aus diesem Zeitraume von mehr als achtzig Jahren die Verbindungsfäden aufsuchen müßten, die endlich doch aus dem Knäuel hinüberführen in die bessere Zeit.

Noch in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts, als die „englischen Comödianten" noch in voller Blüthe waren, zeigten sich auch in der deutschen dramatischen Dichtung Nachwirkungen der Reformation, die ja mit den nahenden Kriegswettern vollkommen in Verbindung standen. Wie schon in der Mitte des verflossenen (16.) Jahrhunderts, sehen wir auch hier die Kämpfe gegen das Papstthum auch in der dramatischen Dichtung in einzelnen entschieden protestantischen Gegenden wieder entbrennen. Auch die Kriegszeit selber fand Ausdruck in mehreren dramatischen Poesien, aber ohne daß es in dieser Gattung, wie es gerade in solcher Zeit sehr natürlich war, zu irgend welcher, wenn auch nur vorübergehender Bedeutsamkeit kam. Alle solche Erscheinungen traten nur hervor, um gleich wieder zu verschwinden, und um anzudeuten, nach wie mannigfaltigen Richtungen ein Ausgang für das rathlose deutsche Drama gesucht wurde. Und seltsam! Fast unmittelbar hinterher, und noch ehe die englische Tragödie mit ihren starken Reizmitteln den Platz geräumt hatte, annoncirten sich die Anfänge — des Schäferspiels! Guarini's Pastor fido war schon 1619 in einer deutschen Uebersetzung erschienen, und auch die deutschen Herausgeber der „englischen Comedien und Tragödien" hatten in der zweiten Sammlung, welche unter dem Titel „Liebeskampf" 1630 erschien*), schon eine Schäferei

*) „Liebeskampf oder Ander Theil der Engelischen Comödien und Tragoedien, in welchen sehr schöne, außerlesene Comödien und Tragödien zu befinden, und zuvor nie in Druck außgegangen. Allen der Comoedi und Tragoedi Liebhabern, und andern zu liebe und gefallen, dergestallt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus Spielweiß wiederumb angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths, gehalten werden können. Gedruckt im Jahr 1630." — Auch diese Sammlung ist durch ein Vorwort eingeleitet, worin zuerst — ausgehend von dem Spruche König Salo-

Digitized by Google

von Aminta und Silvia gebracht. Dies war allerdings hier noch eine durchaus vereinzelte Erscheinung, wie auch der übrige Inhalt dieser Sammlung zeigt, in welcher übrigens neben den sehr verwischten Spuren englischer Herkunft die Späße des Hanswurst an Rohheit jene der älteren Sammlung fast noch überbieten. Die „Singe-Comödien", welche mit Melodien versehen sind, erinnern vielfach — im Inhalt wie in einzelnen Wendungen — an die früheren Pickelhärings-Spiele. Pickelhäring selbst hat in den Stücken dieser neuen Sammlung nicht durchgängig diesen Namen beibehalten, sondern erscheint auch abwechselnd als „Hans Worst" (in der „Macht des kleinen Cupidinis"), als Schrämmgen (Aminta und Silvia) oder auch (in „König Mantalors unrechtmäßiger Liebe") als Schampitasche, jedenfalls eine Verdeutschung von Jean Potage. Uebrigens zeigt auch der Inhalt einiger dieser Stücke bereits andere als englische Einflüsse. Die großen blutigen Greuel, wie sie ehedem beliebt waren, sind hier nicht mehr anzutreffen. Wohl aber ist einmal wieder die Aufgabe gestellt, im Blutvergießen eine gewisse Kunst in der Darstellung zu entwickeln. In der Tragödie „Unzeitiger Vorwitz" (deren Idee auf Cervantes zurückzuführen ist), läuft Amandus, der Ehemann, welcher die Treue seines Weibes durch seinen Freund wollte prüfen lassen und das Weib dadurch zum Selbstmord brachte, am Schlusse des Stückes mit dem Kopf gegen die Wand, „daß das Blut unter dem Hute herfürleufft," und wiederholt dies, bis er todt hinfällt! Dies aber waren für längere Zeit die letzten Anklänge an das Drama des Blutvergießens. Und auch der Hanswurst oder Pickelhäring wußte nicht recht, in welcher Maske er seinen alten Gönnern sich präsentiren sollte und zu welcher Tiefe der Gemeinheit er wohl noch herabsteigen könnte, um Interesse zu erregen. Als die Stürme des Krieges ausgetobt hatten, waren allerdings die „volksthümlichen" Elemente des Theaters mit manchem Andern hinweggefegt worden, — und die Erschlaffung der Gemüther zeigt sich ganz deutlich in der neuen Richtung, die nunmehr

---

mo's: daß Alles seine Zeit habe, — der Nutzen gepriesen wird, der in der Abwechselung von Freude und Traurigkeit liege; worauf wieder an die Römer erinnert wird, wie auch an die Mißbräuche, welche mit dem Comödienspiel „von leichtsinnigen Gesellen" getrieben worden, wegen derer man aber das Ganze nicht verwerfen könne.

Digitized by Google

erstand, anfangs nur durch vorübergehende Nebenstörungen gekreuzt. Eine solche Nebenstörung suchte sich wiederum in Nürnberg, auf dem alten Boden des Volksschauspiels, geltend zu machen; und wie aus einer völlig andern, aber nicht eben vorgeschrittenen Zeitstimmung treten uns hier die wunderlichen Dichtungen von Joh. Klay entgegen, ein mit neuern Elementen kunstlos versetzter Aufputz der vergessenen geistlichen Schauspiele, ein unerquicklicher Mischmasch ohne Ziel, und schon deshalb ohne allen Einfluß, weil sich diese Poeterei vom Wesen des Drama's wieder weit entfernte. Interessanter sind aus gleicher Zeit die Dichtungen Rist's, welche an die Kriegsereignisse unmittelbar anknüpften, und worin fast ausschließlich allegorische Personen — das unglückliche Deutschland selbst, der Krieg, der Friede, der Hunger u. s. w. — die Handlung bildeten.*) Solche Erscheinungen konnten ihrem ganzen Wesen nach selbstverständlich keine Dauer haben. Doch schon während noch die Spuren des volksthümlichen Theaters in nur vereinzelten Erscheinungen sich zeigten, ohne daß nach irgend welcher Seite hin ein Ausweg aus dem Trümmerwerk gefunden ward, der zu einem bestimmten Ziele hätte führen können, war die durchaus neue Epoche der gesammten deutschen Poesie, welche mit Martin Opitz beginnen sollte, auch für die dramatische Gattung in den Keimen schon vorhanden. Aber in der hier beginnenden Epoche der sogenannten gelehrt-höfischen Dichtung kamen die so bedeutsamen Reformen des „Vaters der Dichtkunst" M. Opitz gerade dem Drama am wenigsten zu Gute, und es waren zwei nahe neben einander liegende Gattungen theatralischer Spiele, die jetzt dem eigentlichen Schauspiel eher hemmend als fördernd sein sollten: Die schon erwähnten Schäferspiele und — die Oper. Noch in den letzten Sturmesjahren des Kriegs hatten die Schäferspiele sich weiter ihren Weg gebahnt, während gleichzeitig mit der Idylle „Daphne", welche Opitz aus dem Italienischen des Rinuccini übersetzte, auch der Anfang für die Oper gemacht war, und es ist ganz bezeichnend, daß diese erste eigentliche Oper 1627 gelegentlich einer Hoffestlichkeit ins Leben trat, welche der Churfürst von Sachsen Johann Georg I. zur Vermählung seiner ältesten Tochter in Torgau arran-

*) „Das friedewünschende Teutschland" 1648, und „das friedejauchzende Teutschland" 1653, beide von Johan Rist.

Digitized by Google

girt hatte.*) Wie die Dichter dieser Epoche überhaupt ihr Auge fast ausschließlich auf die formale Behandlung der poetischen Sprache richteten, so ging nun auch aller dramatische Inhalt in dem rein Aeußerlichen gewisser poetischer Formen unter. Wie Opitz in seinem Eifer, durch die Einführung fremder Literatur die deutsche poetische Form zu üben, auch zu den Uebersetzungen der Alten wieder durch eigenes Beispiel anregte; so nahm er auch seine Begriffe von dem Wesen des Drama's ganz aus dem Inhalt und der Form der antiken Tragödie. Von den französischen Classikern hatte Corneille bald zu einzelnen Versuchen angeregt, und daneben drängten sich die Gelegenheitsdichter an die kleinen Sonnen der deutschen Höfe, um durch Servilität zu ersetzen, was an Genie ihnen fehlte. Aus dem seichten Gewässer dieser Literatur ragen nicht unbedeutend die Werke eines Dichters hervor, der wohl als das größte dramatische Talent dieses ganzen Jahrhunderts anzusehn ist: Andreas Gryphius. Wäre dieser Dichter nicht sein ganzes Leben hindurch, schon von Kindheit an, durch vielfaches schweres Mißgeschick in der freien und natürlichen Entwickelung seines Genius gehemmt worden, so hätte vielleicht schon er dem Drama zu entschiedenem Siege verhelfen können. Auch seine Dramen sind nicht frei von den Einflüssen der ganzen neuen Richtung der Poesie; der Pomp der Sprache dominirt ganz entschieden gegen die Handlung und hemmt überall das dramatische Leben. Aber ausgestattet mit außerordentlich reichen Kenntnissen und mit Lebenserfahrung war Gryphius ganz der Mann, das Drama in eine höhere Sphäre der Bildung emporzuheben; nur Schade, daß er dabei der Versuchung nicht widerstehen konnte, diese seine Kenntnisse prunkvoll zu verwerthen, so daß unter dem Pomp gelehrten Wesens die dramatische Wahrheit erdrückt wird. Und trotzalledem werden wir in seinen Tragödien häufig durch den hohen Schwung seines Pathos wie durch den glühenden Ausdruck starker Leidenschaft, wie wir ihn ähnlich noch bei keinem deutschen Dramatiker vernommen haben, oft wahrhaft überrascht. Nachdem

*) Die italienische Oper „Daphne" von Rinuccini, Musik von Jacopo Peri, war 1594 oder 96 zuerst in Florenz, im Palaste des Grafen Corsi, aufgeführt worden. Für die Opitz'sche Uebersetzung hatte der churfürstliche Capellmeister Schütz in Dresden eine neue Musik schreiben müssen.

Digitized by Google

schon Opitz an die von Aristoteles gegebenen „Regeln" in einigen Bekenntnissen erinnert hatte, folgte Gryphius diesen Regeln im Ganzen mehr, als die früheren Dramatiker, denn von den „Einheiten" berücksichtigte er wenigstens die Einheit der Zeit so ängstlich, daß er die Dauer eines Tages kaum überschreitet. Am freiesten kommt des Gryphius ursprüngliches und kräftiges Talent in seinen beiden trefflichen komischen Dichtungen zur Geltung. Sowohl sein „Horribilicribrifax" als auch sein Peter Squenz oder »Absurda comica« verrathen etwas von Shakespeare'schem Humor, auch abgesehn davon, daß letzteres Stück sogar einen Shakespeare'schen Stoff behandelt, indem wir hier die durch den Sommernachtstraum sich ziehenden Handwerkerscenen mit der schließlichen Aufführung von Pyramus und Thisbe als eine selbständige dreiaktige Comödie behandelt sehen.

Daß Gryphius trotzdem auf das Theater kaum einen Einfluß ausübte, lag ganz einfach daran, daß eine Schauspielkunst in der That noch nicht existirte und nach den so sehr gestörten rohen Anfängen jetzt der Dichtung nicht so plötzlich nachzueilen vermochte. Wir sehn deshalb auch, mehr noch als bei Gryphius, bei seinem bedeutendsten und unmittelbaren Nachfolger Caspar von Lohenstein das Drama vom praktischen Theater sich mehr und mehr entfernen und eigentlich nur als eine besondere Gattung der Literatur behandelt, — wieder ganz im Gegensatze zu den dramatischen Dichtern des 16. Jahrhunderts, die noch weit entfernt davon waren, im Drama eine besondere Kunstgattung zu sehen. Ebenso verhielt es sich mit den „Schauspielern". Denn bis zum Eintreffen der Englischen Comödianten war bei uns von einem Schauspielerstand noch nicht die Rede. Aus dem Jahre 1601 wird ein gewisser „Forchheim mit Consorten" erwähnt, welcher auf dem Schlosse zu Dresden eine „römische Tragödie" aufführte. Die „Engelender" waren, wie wir wissen, schon seit 1600 in Dresden erschienen und kehrten seitdem in den ersten Jahrzehnten häufig wieder. Dazwischen aber finden wir noch aus dem Jahre 1613 den „Hofbalbirer" (M. Meyer) erwähnt, der vor dem Hofe in Dresden eine „Historia von Amadis aus Frankreich" aufgeführt hatte und deshalb bittet, daß der „ganzen Compagnie ein Recompens gereicht werde", damit die Leute künftig bei ähnlichen Gelegenheiten sich wieder willig finden lassen. Allmälig hatten sich

Digitized by Google

denn aus den Gesellschaften der „Engeländer“ auch deutsche Truppen gebildet. 1658 war in Wien ein „Comödienmeister aus Dresden“ anwesend, und am Dresdener Hofe sind seit 1668 daselbst angestellte „Churfürstliche“ Comödianten unter dem Titel „Bediendte“ oder auch „schauspielende Diener“ erwähnt. Dazwischen aber ließen sich auch wieder „Springer“ sehn, die nach ihren Künsten auf dem Seile im Theater „Comödien agirten“. Ebenso zogen in den siebenziger Jahren auch bereits französische und italienische Banden umher, und es ist aus diesem Durcheinander wohl zu erklären, daß die deutschen Schauspieler noch nicht zu einer gehörigen Ausbildung oder Organisation ihrer Truppen gelangten, und daß ihre Begriffe von „Kunst“ noch ziemlich dunkel waren.

So sehen wir denn auch um diese Zeit, wie derjenige Comödiendichter, der wie irgend Einer das Zeug hatte, die Volksthümlichkeit der dramatischen Dichtung zum entschiedensten Ausdruck zu bringen, — nämlich Christian Weise, — seine zahlreichen Stücke nur für die Aufführung durch seine Schüler berechnete. Chr. Weise war Rector des Gymnasiums zu Zittau in der sächsischen Lausitz. Mit seinem klaren Verstande, reichen Wissen und redlichen Streben hatte er zunächst als Schulmann sich in hohem Grade verdient gemacht, namentlich um die Ausbildung unserer Muttersprache. Seine Bemühungen darin suchte er dadurch praktisch zu unterstützen, daß er seine Schüler durch Aufführung von Comödien übte, die er alle selbst zu diesem Zwecke schrieb, wobei er denn auch gleichzeitig die Schüler selbst zur „Poeterei“ anzuregen versuchte, weil er der Ansicht war, daß dies die „Geschicklichkeit im Reden“ sehr wesentlich fördern werde. Ueberhaupt war er als Schulmann nichts weniger als einseitig, sondern behielt vor Allem seinen Grundsatz im Auge, daß wir mit Allem, was wir lernen, „dem gemeinen Leben was nütze werden sollten“. Diese Gesundheit seines Wesens zeigt sich auch in allen Weise'schen dramatischen Productionen und er steht hier wieder mit seinem Realismus im schroffsten Gegensatze zu dem geschraubten Pathos und Bilderpomp seiner bedeutenderen Vorgänger, besonders Lohenstein's, wenn er auch an poetischem Schwunge weit hinter Gryphius wie auch hinter Lohenstein zurücksteht. Uns mag jetzt die reine Natürlichkeit Weise's trivial erscheinen, aber wir haben dennoch in diesem

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

seinem Gegensatze zu der in der Zeit seines Auftretens noch herrschenden Richtung ein entschiedenes Verdienst und eine gesunde Reaction zu erkennen, besonders wenn wir bedenken, daß es gerade ein Schulmann war, der nicht aus den Büchern, sondern aus dem Leben selbst das Leben studirte. Eine höhere Idee von der Tragödie hatte er freilich nicht; er hatte eben nur den Schulzweck, d. h. die Beschäftigung der Gymnasiasten dabei im Auge und richtete sogar den Anfang des Personals bei seinen Stücken nach der Zahl der dafür disponibeln Schüler ein. Wie sehr er nur an diesen engern Zweck dabei dachte, zeigt u. A. eine naive Bemerkung, die er unter dem Personen-Verzeichniß von „Jakobs doppelter Heyrath" macht. Nachdem er angegeben, wie die Musik dazu beschaffen sein solle, und wie auch kleine Kinder zu den Engeln und Schäfern verwendet werden könnten, heißt es: „Wenn es an Personen ermangeln möchte, könnte man in der Mitte manche Scene weniger machen; wie es in den besten Musiken hergehet, da bisweilen etliche Personen stille schweigen." Weise schrieb im Ganzen über ein halbes Hundert Stücke, von denen die meisten in dem Zeitraum von 1680—90 aufgeführt wurden.*) Ueber sein Trauerspiel „Von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello" urtheilte selbst Lessing, daß es „des pedantischen Frostes ungeachtet hin und wieder Funken von Shakespeare'schem Genie" zeige.**) In einer der Possen, eine neue Auflage des Gryphius'schen Peter Squenz, freilich ganz selbständig behandelt, herrscht eine natürliche Komik, die unwiderstehlich wirkt.

Obwohl nun Weise auch in der Form seiner Stücke durchaus zwanglos und frei verfuhr, so finden wir doch nicht durch irgend welche Spur angedeutet, daß er Shakespeare gekannt habe. Allerdings waren längst schon Shakespeare'sche Stücke, wie bereits erwähnt, von den englischen Comö-

*) In der Schrift von H. Palm: „Christian Weise" (Breslau 1854) ist das Verzeichniß mit Angabe der Jahre gegeben. In Folge eingetretener Zwistigkeiten hatte er von 1689 ab bis 1702 die neu erbaute Bühne ganz geschlossen gehalten und von da ab wieder bis 1705 spielen lassen.

**) Es geschah dies in einem Briefe, den Lessing 1773 an seinen Bruder Karl richtete, welcher auch mit dem Plane umging, einen Masaniello zu schreiben, worauf G. E. Lessing ihm rieth, sich doch mit dem Weise'schen Stück bekannt zu machen. Weise's Stück befindet sich in »Zittauisches Theatrum«.

Digitized by Google

dianten in Deutschland aufgeführt worden, aber in keiner einzigen der vielen Nachrichten über die englischen Vorstellungen wird je der Name eines Dichters genannt. Eben so wenig aufgeklärt ist es bis jetzt, in welchem Verhältniß die uns bekannt gewordenen deutschen Bearbeitungen zu jenen theatralischen Aufführungen der Engländer gestanden haben. Wir können aus der alten Bearbeitung von „Romeo und Julie“ (jedenfalls aus der *ersten* Hälfte des 17. Jahrhunderts) und aus der spätern *Hamlet*-Bearbeitung nur schließen, welches die unzweifelhaft deutschen Zuthaten sind, ohne aber daraus etwas Positives für die Beurtheilung der frühern Aufführungen zu gewinnen. Daß auch *Gryphius*, der sich im Vorwort zu seinem Peter Squenz auf Daniel Schwenter als den Erfinder des Squenz beruft, Shakespeare wirklich *nicht* gekannt habe, wird vielfach bezweifelt. Warum sollte aber Gryphius seine Bekanntschaft mit der wirklichen Quelle bei seiner Angabe ausdrücklich verleugnet haben? Auch wäre es aus psychologischen Motiven kaum denkbar, daß Gryphius durch die Bekanntschaft mit Shakespeare nicht zu einer freiern Wahl der Stoffe, namentlich mit Bezug auf die romantischen Tragödien, wie auch zu einer freiern Form des Drama's hätte angeregt werden müssen. Auch mannigfache andere Zeichen beweisen uns, wie unbekannt in Deutschland die Dichter jener Stücke waren, welche die englischen Comödianten bei uns eingeführt hatten. Man wußte wohl von „englischen“ Stücken, aber weder von einem Shakespeare, noch von einem Marlowe, oder sonst einem der Autoren. Ja, der Verfasser der i. J. 1673 in der Schweiz erschienenen Bearbeitung der „Widerspänstigen“, der sich sonst durch andere Arbeiten als ein ganz gut unterrichteter Kopf erweist, wußte nicht einmal, daß das Original ein *englisches* Stück war, sondern deutet auf eine italienische Quelle hin. Und auch der Königsberger Poet Michael Kongehl, von welchem zwei Stücke aus dem Jahr 1680 Shakespeare'sche Stoffe behandeln, wußte zuverlässig von den Shakespeare'schen Stücken nicht das mindeste.*) Unser Christian Weise hatte 1705 in Zittau ebenfalls eine neue Bearbeitung der vorausgegangenen „bösen Katharine“

*) Man vergleiche nur die im Anhang befindliche „Innocentia“ mit Shakespeare's Cymbeline!

Digitized by Google

zur Aufführung gebracht, ohne bei seiner Arbeit auf Shakespeare zurückzugehn, wie man aus dem Manuscripte seines Stückes klar ersieht.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren wieder neue englische Comödianten-Truppen in Deutschland erschienen, die jetzt aber bald mit Franzosen und auch mit den deutschen Truppen zu rivalisiren hatten. Auch die i. J. 1670 erschienene neue Sammlung von Stücken führt bereits den Titel „Schaubühne Englischer und Frantzösischer Comödianten"; doch ist die Form dieser Stücke um nicht Vieles gebildeter, als in den frühern Sammlungen.*)

Während Christian Weise nun auf seinem beschränkten Gebiete für ein wirklich volksmäßiges deutsches Drama seine Kraft einsetzte, war die mit Opitz begonnene Richtung weiter und weiter vorgeschritten und ganz besonders hatte die Oper schon seit etwa 1670 einen Aufschwung genommen, wie er selbst nachher nicht mehr sich wiederholt hat. Auch gegen diese Modesache der Oper bildete Weise's kräftige Natur einen schroffen Gegensatz, denn wiewohl man so weit kam, die Oper als die höchste Gattung der dramatischen Poesie zu betrachten und alle Dichterlinge darin sich erproben wollten, so artete sie doch sehr bald zum oberflächlichsten Prunkspiel aus. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war besonders Hamburg der Hauptsitz der Oper geworden. Hamburg hatte schon im Jahre 1678 ein speziell für die Oper errichtetes schönes Haus erhalten, und mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts hatte auch Händel daselbst eine Reihe seiner ersten Opern geschaffen. Dieser Aufschwung der Oper war so ungünstig wie möglich mit der Situation des Drama's zusammengetroffen, indem sie an der Lähmung desselben mitwirkte gerade in jener Zeit, da Magister Velthen (seit 1669) von Leipzig aus die erste regelmäßige Schauspielergesellschaft, die diesen Namen beanspruchen konnte, gebildet hatte. Bei den klei-

*) Diese neue in Frankfurt 1670 erschienene Sammlung enthält im ersten Bande: 1. Amor der Arzt. 2. Die Comödie ohne Comödie. 3. Die köstliche Lächerlichkeit. 4. Sganarell oder der Hanrey in der Einbildung. 5. Die Liebesgeschicht deß Alcippe und der Cephise. 6. Die Eyfernde mit ihr selbst. 7. Antiochus. 8. Die Bußhafftige Mutter. 9. Damons Triumph-Spiel. — Die Mehrzahl der im 2. und 3. Bande befindlichen Stücke sind nur Wiederholungen aus den beiden frühern Werken von 1620 und 1630 — ein Beweis, daß der Geschmack seit 50 Jahren noch kein besserer geworden war!

Digitized by Google

nern Comödianten-Banden hatte die schroffe Trennung des Theaters von der Literatur wieder zu den niedrigsten Hanswurstpossen geführt, während daneben, besonders an den Höfen, Oper und Ballet fast allein noch gepflegt wurden. Velthen hatte sogar zur Bereicherung seines Repertoirs die Molière'schen Stücke ins Deutsche übertragen, und damit sicher das beste Mittel ergriffen, was damals für die Hebung des Schauspiels zu ergreifen war. Seine Anstrengungen blieben gegenüber dem Schaugepränge und dem wiederauferstandenen Pickelhäring fruchtlos, und so bequemte er sich endlich dazu, nach dem Muster der bei uns durch die Italiener bekannt gewordenen comoedia dell'arte das Stegreifspiel einzuführen, welches jetzt neben der schon früher erstandenen „Haupt- und Staatsaktion", diesem dramatisch formlosen Ungethüm, für lange Zeit das „deutsche Theater" zum Sammelplatz der niedrigsten Geschmacklosigkeit machte. Die Oper hatte durch den übertriebenen Pomp in Decorationen, Aufzügen, Tänzen, Zaubereien und Verwandlungen sich bald selbst der Möglichkeit eines Fortschritts beraubt; es trat eine Reaction ein, und auf den deutschen Theatern, die nunmehr aus den Abzweigungen der Veltheim'schen Truppe bevölkert wurden, hatte die unglaublich lederne Haupt- und Staatsaktion sich mit der Zote des Hanswurst vereinigt, um der gedankenfaulen Masse Unterhaltung zu gewähren. Der Hanswurst wurde auch in den pomphaften Haupt- und Staatsaktionen der unumschränkte Herrscher, denn seine Aufgabe war das Extemporiren und sein Recht war es, jeden Ansatz zu einer Form sofort zu zerstören.

So war der Zustand des deutschen Theaters, als in Leipzig Johann Christoph Gottsched mit dem für eine solche Arbeit nöthigen Selbstvertrauen es unternahm, in systematischer Weise eine durchgreifende Reform der deutschen Literatur zu beginnen. Er hatte zunächst mit einer geregelten Kritik den Anfang gemacht*) und mit richtigem Blicke erkannt, daß der Schwerpunkt im Drama zu suchen sei. Noch glücklicher aber war der Gedanke, neben der Theorie auch praktisch vorzugehen, seine Reformbestre-

*) Gottsched's erste kritische Zeitschrift „Die vernünftigen Tadlerinnen" erschien 1725 bis 26. — Gottsched (geb. 1700) war aus Königsberg in Preußen 1724 nach Leipzig gekommen, ward daselbst 1730 außerordentlicher, und 1734 ordentlicher Professor.

Digitized by Google

bungen nicht auf das geschriebene Wort zu beschränken, sondern auch gleichzeitig einen Weg zu finden, sie lebendig zu machen. Das geschah durch seine so folgenreiche Verbindung mit der Theater-Directrice Caroline Neuber, einer einsichtsvollen und energischen Frau, welche den Ideen des Leipziger Professors zur thatsächlichen Ausführung verhalf und durch seine Protection 1727 das Theater-Privilegium für die Churfürstlich-Sächsischen Städte erhielt.

Den Bestrebungen Gottsched's konnte erst späterhin, als er bereits entschiedene Erfolge hinter sich hatte, der Vorwurf der Einseitigkeit gemacht werden. Ursprünglich gingen seine Bestrebungen von einer durchaus richtigen Erkenntniß aus, und seine Absicht war nicht allein, zu zerstören, sondern auch zu schaffen. In ersterer Beziehung war sein Kampf nicht nur gegen den Hanswurst-Unfug, gegen die wilde Regellosigkeit des Theaters gerichtet, sondern auch *gegen den Einfluß der Oper*. Um dies ganz zu würdigen, muß man bedenken, daß die Oper damals noch nicht als ein musikalisches Kunstwerk galt*), sondern daß sie im Allgemeinen als eine *poetische* Gattung (unter der Bezeichnung „Singe-Spiel" oder „Singe-Comödie" oder auch „als musikalisches Trauerspiel") angesehn wurde, wobei die Musik eben nur Ausputz war so gut wie die decorativen Kunststücke mit Feuer und Wasser. Wie diese Prunkspiele das Theater beherrschten, ersieht man zur Genüge aus Gottsched's „Nöthigem Vorrath" ꝛc., wo in dem Zeitraum von etwa 1680 ab ganze Seiten mit Titeln von solchen Opern angefüllt sind, ehe ein paar Schauspiele genannt werden. Zwar kündigt Gottsched bereits unter dem Jahre 1725 an, daß die Leipziger Oper schon seit 1720 aufgehört habe und die übrigen deutschen Opernbühnen auch bald verstummen würden, — aber wir sehen doch bis gegen 1740 die Masse noch kaum gemindert.

Was nun Gottsched der Oper wie der Hanswurstiade entgegenzusetzen hatte, konnte nur als ein Mittel zum Zweck, nicht als der Zweck selbst betrachtet werden. Da wir uns erst eine Literatur schaffen mußten, so sah er als das sicherste Mittel, uns dabei an das Muster einer fremden Litera-

*) Händel lebte bereits seit 1712 in London, wo auch Er späterhin zum Oratorium überging.

Digitized by Google

tur anzulehnen, die eine den Regeln am meisten entsprechende und in sich selbst fertige Form erreicht habe. Als solche erkannte er das an die Regeln der Alten sich anlehnende französische Drama, und wollte dasselbe gewissermaßen als Schablone für uns benutzen. Freilich konnten wir dadurch zunächst nur eine französische Literatur in deutscher Sprache erhalten, aber wenn uns überhaupt die Kraft zu einer selbständigen Weiterentwickelung inne wohnte, so konnte sie auch auf diesem Wege geschehen. Einzelne Stücke von Corneille und auch von Racine waren bei uns schon vor längerer Zeit durch Uebersetzungen eingeführt, aber sie existirten nicht für das Theater, während nunmehr Gottsched's Verbindung mit dem Theater der Frau Neuber einen ganz andern Erfolg in Aussicht stellte. Er selbst hatte bereits mit seinem „Cato" 1732 eine strenge Copie der französisch-classischen Richtung vorgelegt und entwickelte eine enorme Thätigkeit, dem Neuber'schen Theater ein völlig neues und ausreichendes Repertoir aus dieser Gattung herzustellen, indem er selbst und seine Gattin mit Uebersetzungen vorangingen und Andere zu gleichen Arbeiten animirten. Die Neubers hatten mit heroischem Muthe das verwahrloste Publikum für diese Richtung zu gewinnen gesucht; ohne sich durch pekuniäre Verluste einschüchtern zu lassen, hatten sie die neuen regelmäßigen Tragödien, in denen auch der Vers dem Publikum wieder als etwas Fremdartiges erschien, von Leipzig nach Hamburg und nach Nürnberg zu verpflanzen gesucht.

Die Regeln des Aristoteles hatten schon lange Zeit vorher einzelne Poeten lebhaft beschäftigt. Wenn es schon von Opitz als ein Fehler angesehn wurde, Kaiser und Fürsten im Lustspiel auftreten zu lassen, während das Trauerspiel nur von heroischen Charakteren angefüllt sein sollte, so war es kein Wunder, wie namentlich die Aristotelischen Einheits-Regeln von beschränkteren Köpfen aufgefaßt wurden, so u. A. von dem Poeten Barthold Feind, dessen dramatische Dichtungen (Opern oder „Musikalische Schauspiele" genannt) 1708 erschienen. Es ist sehr spaßhaft, denselben in einer Abhandlung darüber sich abmühen zu sehn, das Richtige herauszufinden, wobei er zu dem Resultate kommt, daß man bei der Opern-Form nicht gar so streng an jenen Gesetzen zu halten nöthig habe, wie in den „redenden Trauerspielen", weshalb er sich die Freiheit genom-

Digitized by Google

men, bei seinem »Masaniello furioso« eine Zeit von 6 bis 7 Tagen zu wählen, und er wolle „nicht zürnen, wenn ein anderer 10 nimmt". Nur gegen eine ganze weitläuftige Geschichte von 7—8 Monaten oder gar so viel Jahren verwahrt er sich gewaltig, weil solches „des Poeten großer Einfalt zuzumessen" sei. Endlich kommt der Verfasser in seiner Sorge um die Einheit der Zeit zu der folgenden feinen Berechnung: „Wenn man die Sonne auf dem Theater aufgehen läßt, so wird sie in einer Viertelstunde mitten am Horizont stehen, woraus ein Tag von 30 Minuten muß geschlossen werden: Und auf diese Art könnte man ein Süjet von 6 Tagen gestatten." Man sieht aus dieser Schlauheit des Herrn Feind wenigstens, wie dehnbar der Begriff der Zeit-Einheit auch solchen Leuten sein konnte, welche doch dabei die Autorität des Gesetzes anerkannten. — Gottsched gestattete nach Aristoteles in einem Drama als Zeitraum nur einen „Umlauf der Sonnen". Auch rechnete er dabei nicht so mathematisch, wie Herr Feind, begründete die Vorschrift aber damit, daß es keinen Sinn habe, wenn man es auf der Bühne „etlichemal Abend werden sieht" und dabei, ohne zu essen, zu trinken, zu schlafen, auf seinem Platze sitzen bliebe!*) Ja Gottsched hielt auch daran fest, daß die Handlung eines Stückes nur am Tage geschehn dürfe, und „nicht bei Nacht, weil diese zum Schlafen bestimmt ist". Daß Gottsched der Phantasie eines Publikums gar so wenig zumuthen wollte, zeigt schon genügend, wie wenig Phantasie und poetisches Verständniß er selbst besaß. Er war der trockene Rechenmeister, der gelehrte Pedant, der gegen einen so verwilderten Zögling, wie das deutsche Theater war, nur mit der

*) Gottsched's „Versuch einer kritischen Dichtkunst". 1730. — In diesem Lehrbuche giebt er auch ein förmliches Recept zu guten und richtigen Trauerspielen: . . . „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnreiche Art einprägen will. Dazu erfindet er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellt. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Aehnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehn zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischenfabeln, oder Episodia nach neuer Art, genannt. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ohngefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet." . ɔc. (Ich entnehme die Stelle der dritten Auflage des Buches, v. J. 1742.)

Digitized by Google

äußersten Strenge durchzukommen meinte und es mit Grenzpfählen, Barrieren u. s. w. einengte. So war es natürlich, daß sein Zorn sich ganz besonders gegen den Hanswurst wandte, den er als das Symbol des ganzen theatralischen Unfugs zum Feuer verdammte. Gottsched war wirklich in gewissem Sinne der Dictator, der sich der Anarchie entgegenstellte. Daß er dabei auch manche gute Anfänge zu einem vaterländischen Drama vernichtete, indem er namentlich auch den kräftigen Realismus Christian Weise's anfeindete, ist freilich zu bedauern. Aber für Gottsched konnte trotzdem die traurige Erfahrung zweier Jahrhunderte sprechen, nach welcher allerdings von einem aus dem deutschen Volke selbständig hervorgehenden Drama kaum noch etwas zu hoffen stand. Das Wichtigste bei der Gottschedischen Reform bleibt dabei immer seine praktische Verbindung mit dem Theater. Als im Jahre 1740 die Neubers Deutschland verließen, um sich nach Rußland zu begeben, sah er sich denn auch des wichtigsten Mittels beraubt, seine Reformen durchzuführen. Aber schnell war er entschlossen, einen Ersatz zu suchen. Den sollte wenigstens annähernd seine „Deutsche Schaubühne" leisten, mit welcher er außerdem zu erreichen hoffte, den bisher bei der Leipziger Bühne durchgeführten Grundsätzen durch ein gedrucktes Muster-Repertoir weitere Verbreitung zu verschaffen. Er selbst gab als Motiv für dieses Werk an: damit nicht mit der Abwesenheit der Neuber'schen Gesellschaft der Geschmack „wieder in das alte Chaos verfallen möge", und damit junge Dichter, die jetzt ein gutes Theater nicht mehr sehn, wenigstens durch die Mittheilung guter Stücke Anregung erhielten. So war es auch sein Bestreben, diese „deutsche Schaubühne" außer mit den meist von ihm und von seiner Gattin übersetzten Stücken aus der fremden Literatur, von Corneille, Racine, Voltaire und Destouches, sowie auch von dem Dänen Holberg u. A., durch Originalwerke deutscher Autoren zu bereichern, die im Sinne der „Regeln" schrieben. Er selbst verfaßte mehrere Trauerspiele, Frau Adelgunde Gottsched mehrere Lustspiele und von den Uebrigen, die aus dieser Schule hervorgingen, ragte besonders der junge Joh. Elias Schlegel als ein wirklicher Dichter hervor.

Die französischen Classiker in unsere Literatur einzuführen, konnte hierbei nicht als das eigentliche Ziel Gottsched's angesehn werden. Cor-

Digitized by Google

neille und Molière waren schon vor ihm bei uns bekannt geworden, auch auf dem Theater, schon zu Velthen's Zeit. Gottsched aber hatte es verstanden, diese bereits vorhandenen Anfänge als einen bestimmten Sammelpunkt zu benutzen, ein System daraus zu bilden. Obwohl auch der dänische Lustspieldichter Holberg bei uns schnell große Verbreitung durch Uebersetzung und Nachahmung fand und dazwischen auch ein paar vereinzelte englische Stücke, von Addison und von Cibber, bei uns bekannt geworden waren, so lag doch allerdings der Schwerpunkt der ganzen neuen Richtung im französischen Drama. Corneille, Racine und Voltaire füllten das tragische Repertoir der Theater von Leipzig und Hamburg, und im Lustspiel dominirten Destouches und Marivaux, daneben Regnard, Le Grand, de la Chaussée und Andere.

Nachdem also das deutsche Theater zwei Jahrhunderte hindurch auf verschiedenen Wegen herumgeirrt, ohne eigentliche Ziele und ohne wesentliche Fortschritte, sollte endlich das Resultat für uns — das französische Theater und eine sklavische Nachahmung desselben sein?

Allerdings beherrschte das Drama der Franzosen unsere junge, erst jetzt aufblühende Bühne; daß aber dieses nicht das Endresultat sein konnte und sollte, dessen war sich Gottsched selbst vollkommen bewußt, denn er hatte in der That die Reform zur Ehre unserer eigenen, deutschen Literatur unternommen und er entwickelte eine bewundernswürdige Thätigkeit, zum Uebersetzen oder zum eigenen poetischen Schaffen anzuregen. Wenn unter den deutschen Dichtern auch Elias Schlegel anfänglich noch ziemlich vereinsamt blieb, und neben ihm Gellert nur für die Erweiterung des Schäferspiels wirksam sein konnte, so war doch unter den Gebildeten der Schaffensdrang für das Theater angeregt worden; die Interessen des Theaters und der dramatischen Literatur sollten fortan Hand in Hand gehen. In dieser Vereinigung der Literatur und des Theaters haben wir den schwerwiegenden Vortheil und das folgenreiche Resultat in dieser letzten Wendung der Dinge zu erkennen, und in diesem Punkte ist das große Verdienst Gottsched's unbestreitbar und unvergänglich. Auch in einem speziell den Dramen Shakespeare's gewidmeten Buche darf diese Anerkennung dem grimmigsten Gegner des britischen Dichters nicht vorenthalten werden.

Digitized by Google

4. Shakespeare's Einführung in die deutsche Literatur. v. Borck's Uebersetzung des „Julius Cäsar". Gottsched und Joh. Elias Schlegel.

Shakespeare's Stücke waren, wie wir wissen, zum Theil schon von den Englischen Comödianten in Deutschland aufgeführt worden, Shakespeare'sche Stoffe waren späterhin von Berufenen und Unberufenen in selbständiger Weise bearbeitet worden, — das Alles, ohne daß die deutsche Literatur auch nur von der Existenz des Dichters Kenntniß genommen hätte, denn dies war dem achtzehnten Jahrhundert vorbehalten.

Shakespeare's Name wird bei uns — so viel man bis jetzt hat ermitteln können, zum ersten Male 1682 genannt, aber es ist dies in der That nichts als eine Namen-Nennung, ohne jede kritische Bedeutung. Diese Erwähnung findet sich in „Daniel Morhofens Unterricht von der Teutschen Sprache" ꝛc.. (Kiel 1682). In dem 4. Kapitel dieses Buches „Von der Engelländer Poeterey" heißt es u. A.:

„. . . Der John Dryden hat gar wohl gelehrt von der Dramatiä Poesie geschrieben. Die Engelländer, die er hierinnen anführt, sind Shakespeare, Fletcher, Beaumont, von welchen ich nichts gesehn habe. Ben Johnson hat gar viel geschrieben, welcher meines Erachtens kein geringes Lob verdienet" . . .

Der Verfasser geht dann näher auf Ben Johnson ein, ohne über Shakespeare auch nur Dryden des Weitern zu citiren.

Die nächste Erwähnung (nach sechs und zwanzig Jahren!) geschieht auch nur mit Berufung auf eine andere Autorität, nämlich im Jahre 1708 in der schon erwähnten Abhandlung des Barthold Feind*): „Gedanken von der Opera", worin es, gelegentlich einer Schilderung der starken Wirkungen in der dramatischen Poesie, heißt:

»Mr. le Chevalier Temple in seinem Essai de la Poësie erzehlet p. 374, daß etliche, wenn sie des renommirten Englischen Tragici

*) H. Hettner (Lit. Gesch. d. 18. Jahrh.) giebt an, daß F. W. Carpzow 1695 ebenfalls mit Hinweis auf W. Temple Shakespeare unter den besten engl. Dichtern nenne.

Digitized by Google

Shakespear Trauerspiele verlesen hören, offt lautes Halses an zu schreyen gefangen, und häuffige Thränen vergossen . . ."

Aber trotz dieser vereinzelten Hinweise auf den englischen Dichter, der hier doch schon als „renommirter Tragicus" bezeichnet wird, ging es doch sehr langsam, bis man zu einer, wenn auch nur oberflächlichen Kenntniß des Dichters selbst vorschritt. Und obwohl 1715 in Mencken's „Compendiösen Gelehrten-Lexikon" schon ein paar dürftige biographische Notizen hinzugefügt werden, so läßt dieser Artikel hinsichtlich der Würdigung des Dichters noch keineswegs einen Fortschritt erkennen. Diese, späterhin von Jöcher und von Zedler aufgenommene Notiz lautet in der ursprünglichen Fassung (bei Mencken 1715) vollständig:

„Shakespeare (Wilh.) ein englischer Dramaticus, geboren zu Stratford 1564, ward schlecht auferzogen und verstund kein Latein, jedoch brachte er es in der Poesie sehr hoch. Er hatte ein schertzhafftes Gemüthe, kunte aber doch auch sehr ernsthafft seyn, und excellirte in Tragödien. Er hatte viel sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Johnson, wiewohl keiner von Beyden viel damit gewann. Er starb zu Stratford 1616. 23. April im 53. Jahre. Seine Schau- und Trauer-Spiele, deren er sehr viel geschrieben, sind in VI Theilen 1709 zu London zusammen gedruckt und werden sehr hoch gehalten."

Und dieses Urtheil blieb auch noch in den späteren Erweiterungen dieses Werkes, selbst noch bei Jöcher in der Auflage von 1751! — unverändert bestehen, nur mit einem kleinen Zusatz über die seitdem in London erschienene Ausgabe Shakespeare's von Theobald.*)

*) Um die Auffindung und Zusammenstellung der frühesten Erwähnungen Shakespeare's in unserer Literatur hat sich Prof. Aug. Koberstein, sowohl in seiner Literaturgeschichte wie auch speziell in den „Vermischten Aufsätzen" ꝛc., höchst verdient gemacht. Natürlich können solche Arbeiten nur allmälig zu einer gewissen Vollständigkeit gedeihen, und so blieb auch in den Angaben des so gewissenhaften Forschers Manches genauer festzustellen, Manches zu ergänzen übrig. Der oben aus Mencken's Compend. Gelehrten-Lexikon citirte Artikel zieht sich, mit ganz unwesentlichen kleinen Abweichungen, durch alle spätern Auflagen von Zedler und von Jöcher und wird daher

Digitized by Google

Dazwischen findet sich nur aus dem Jahre 1732 eine neue Erwähnung Shakespeare's. Die erste Auflage von Ludolff Benthem's „Engelän-discher Kirch- und Schulen-Staat" (Lüneburg, 1694) enthält in dem Kapitel „von den fürnehmsten Gelehrten Leuten in England" noch nicht einmal den Namen des Dichters, obwohl allein aus dem Zeitalter der Elisabeth achtzig Namen aufgeführt werden, unter denen freilich außer Shakespeare auch die hervorragendsten Dramatiker fehlen, ebenso in dem aus der Zeit Jakob's I. gegebenen Verzeichniß. Erst in der späteren Auflage des Benthem'schen Werkes vom Jahre 1732 ist das Kapitel „Von den Gelehrten in Engeland" sehr erweitert, und auf den nahezu 400 Seiten dieses Abschnittes, worin 306 Gelehrte besprochen sind, heißt es:

„§ 151. William Shakespear, kam zu Stratford in Warwickshire auf diese Welt. Seine Gelehrtheit war sehr schlecht, und daher verwunderte man sich um destomehr, daß er ein fürtrefflicher Poeta war. Er hatte einen sinnreichen Kopff, voller Schertz, und war in Tragödien und Comoedien so glücklich, daß er auch einen Heraclitum zum Lachen und einen Democritum zum Weinen bringen konnte."

So war man durch diese vereinzelten Notizen in Deutschland wenigstens auf die ganz außerordentlichen Wirkungen der Shakespeare'schen Dramen aufmerksam gemacht. Aber erst der Schweizer Bodmer scheint mit dem Dichter selbst sich bekannt gemacht zu haben, den er — im Jahre 1740 — unter dem Namen Saspar, jedoch in höchst ehrender Weise, erwähnt*); und im Jahre darauf

---

häufig aus viel späterer Zeit als aus dem Jahre 1715 datirt. Ebenso herrscht in einigen neuern Angaben über den Artikel von Benthem einige Verwirrung. Ich bin bemüht gewesen, durch genaue Vergleichung aller Ausgaben der genannten Werke das Richtige festzustellen.

*) Im Jahrbuch der „deutschen Shakespeare-Gesellschaft" von 1865 hat K. Elze nachgewiesen, daß dies Saspar oder Sasper nicht als Unkenntniß Bodmer's betrachtet werden könne, sondern nur als eine der in jener Zeit vielfach (bei Bodmer wie auch bei Gottsched u. a.) üblichen Germanisirungen fremder Namen. Bodmer spricht in der Vorrede zu einer Abhandlung „von dem Wunderbaren in der Poesie" (1740) darüber, wie lange selbst die Engländer gebraucht, ehe sie die Schönheit von Milton's „Verlornem Paradies" ganz würdigen konnten, „ungeachtet diese Nation an ihrem Saspar und andern den Geschmack zu diesem höhern und feinern Ergetzen zu schärfen, eine Gelegenheit gehabt hatte, der unsere Nation beinahe beraubet ist". Aus einer später erschienenen

Digitized by Google

beginnt unsere Shakespeare-Literatur mit der endlich erscheinenden *ersten eigentlichen Uebersetzung eines Shakespeare'schen Stückes*. Es war dies die Uebersetzung des „*Julius Cäsar*", von dem preußischen Gesandten C. W. v. *Borck* herrührend. So wenig entsprechend dem Originale uns jetzt die durchweg angewandten Alexandriner in dieser Uebersetzung auch klingen mögen, so ist doch dieses Buch schon dadurch äußerst wichtig für unsere Geschichte Shakespeare's, weil hiermit der geheimnißvolle Schatten erst bestimmtere Formen anzunehmen beginnt, und weil erst mit dem Erscheinen dieses Stückes die literarische Kritik Shakespeare's bei uns eingeleitet wird. Denn es ist wohl bemerkenswerth, daß in den sporadischen über den Dichter bis dahin erschienenen Notizen *auf keines der Stücke verwiesen wird*, welche bereits im 17. Jahrhundert in Deutschland aufgeführt waren und den Dichter — wenn auch nur erst in den ärgsten Verunstaltungen (Hamlet, Romeo und Julie ꝛc.) — oder in nur theilweiser Benutzung des Stoffes (Gryphius' Squenz) auf das Theater gebracht hatten. Wie bei allen jenen Stücken der Name Shakespeare nie genannt ward, so wußte man auch *bis jetzt* noch in unserer Literatur nichts davon, daß Shakespeare bereits seit anderthalb Jahrhunderten auf dem deutschen Theater eine gewisse, wenn auch nur sehr beschränkte, Wirksamkeit geübt hatte.

Die *erste* kritische Stimme aber, die sich nunmehr, *aus Anlaß jener Cäsar-Uebersetzung*, über Shakespeare vernehmen ließ, war eine *entschieden abweisende*.

Johann Christoph *Gottsched*, „der Weltweisheit und Dichtkunst öffentlicher Lehrer zu Leipzig", welcher in den ersten Auflagen seines Lehrbuchs: „*Versuch einer Critischen Dichtkunst*" (1730 und 1737) Shakespeare noch gar nicht genannt hatte, brachte in seinen „*Beyträgen*

Schrift Bodmer's „Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemählde ꝛc." ergiebt sich, daß unter Caspar in der That Shakespeare zu verstehen war. Einmal wird aus dem „sommernächtlichen Traum" des „engelländischen Casper" eine Stelle des Theseus citirt. Ein anderer Passus lautet: „Unter den Engelländern hat *Casper* den Ruhm, daß er in der Vorstellung solcher Geister und Phantasiewesen, deren Ursprung auf den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit gegründet ist, etwas Besonderes gehabt habe, und sie pflegen sich von ihm auszudrücken, daß keinem andern vergönnt sei, den Fuß in den von ihm gezogenen Zauberkreis zu setzen."

Digitized by Google

zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit ꝛc.", im 27. Stück 1741, folgende Recension über die Borck'sche Cäsar-Uebersetzung:

„Der Tod Julius Cäsars, ein Trauerspiel aus dem englischen des Shakespeare übersetzt. Berlin, bey Ambr. Hauden, in 8. Die Uebersetzungssucht ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterschied Gutes und Böses in unsre Sprache bringt: gerade als ob alles was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre; und als ob wir nicht selbst schon bessere Sachen aus den eigenen Köpfen unsrer Landsleute aufzuweisen hätten. Die elendeste Haupt- und Staatsaction unsrer gemeinen Comödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespears ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmaßgeblich bessere Urschriften zu wählen, womit er unsre Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe giebt: sonst wird ihm Deutschland keinen größern Dank dafür wissen, als unsere Comödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen worden. Nächstens wollen wir ausführlicher davon reden."

Und hierauf erschien, aus anderer Feder, noch in *demselben* Jahre, und zwar gleich im *nächstfolgenden* (28.) Stück *derselben* Schrift ein allerdings sehr eingehender Aufsatz, der wiederum an diese Cäsar-Uebersetzung anknüpfte, jedoch neben allen Ausstellungen, an der Uebersetzung sowohl, wie an dem englischen Dichter selbst, Letzterm so viel Gutes zugestand, wie Gottsched es nicht bis an sein Ende zu thun vermochte. Dieser Aufsatz, in welchem eine *Vergleichung Shakespeare's mit Andreas Gryphius*, dem bis dahin am meisten bewunderten *deutschen* Dramatiker, angestellt wurde, kann wohl als das erste kritische Urtheil angesehn werden, in welchem von einem deutschen Gelehrten — der Verfasser war der treffliche *Joh. Elias Schlegel* *) — nicht

*) Joh. Elias Schlegel (geb. 1718 zu Meißen) darf in mannigfacher Beziehung unter den hervorragenden Geistern jener Periode in *erster* Reihe genannt werden. Viele

Digitized by Google

allein das ungewöhnliche Genie Shakespeare's gewürdigt, sonst auch seine so häufig bemerkbare Ueberlegung und Kunst in der Darstellung anerkannt wird.*) Aber Joh. Elias Schlegel begnügte sich auch nicht damit, den großen Dichter aus der Uebersetzung dieses Stückes zu beurtheilen, sondern er kannte ihn in der Ursprache und unterzog die allerdings vorhandenen Fehler in der immerhin sehr verdienstvollen Uebersetzung einer ziemlich strengen und eingehenden Kritik:

... „Daß die Uebersetzung des Verfassers etwas haben müsse, das in dem Originale nicht ist, kann daraus leichtlich geschlossen werden, weil das Original von einer gesitteten Nation, seiner großen Fehler ungeachtet, lange Zeit her, wegen seiner großen Schönheiten bewundert worden, die Uebersetzung aber bey so vielen Leuten als wir ihrer davon erforschet, einen ganz widrigen Eindruck gehabt. Wir haben uns die Mühe gegeben, die Ursachen dieses Unterscheids zu suchen." Nachdem nun verschiedene Geschmacklosigkeiten des Uebersetzers mit Sachkenntniß und eingehend erörtert, unter Anderm auch die Rede des Marc Anton bei Cäsar's Leiche (»O pardon me etc.«) als Probe mitgetheilt ist, wobei Schlegel eine eigene Uebersetzung dieser Rede (aber ebenfalls in Alexandrinern) folgen läßt, geht er auf die nähere Vergleichung Shakespeare's mit Andreas Gryphius über, der — obgleich man ihn wegen seiner rauhen Schreibart und seiner oft dunkeln Ausdrucksweise nicht öffentlich aufführe — dennoch viele Hochachtung bei uns genieße. Die Vergleichung Beider, in ihren gemeinsamen Fehlern und Schönheiten wie in dem, was sie von einander unterscheidet, wird an zweien ihrer Werke, an Shakespeare's Cäsar und an „Leo Arminius" von Gryphius ausgeführt. Zunächst spricht sich Schlegel über die

seiner dramatischen Dichtungen — „Canut", „Der Geheimnißvolle", „Der geschäftige Müßiggänger" u. a. m. — blieben lange Zeit auf dem Repertoire des deutschen Theaters.

*) Der Aufsatz ist benannt: „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus den Englischen Werken des Shakespear. Berlin 1741." (Beyträge zur Critischen Historie ꝛc. Acht und zwanzigstes Stück. Leipzig 1741.) Wenn K. Goedeke in seinem „Grundriß ꝛc." die Bemerkung macht, Schlegel habe in diesem Aufsatze das Gottsched'sche Urtheil „ausführlicher begründet", so ist dies keinesfalls richtig und diese Auffassung unsers verdienten Literarhistorikers entspringt wohl aus dem Hinweis Gottsched's in dem (oben citirten) vorausgehenden Artikel derselben Zeitschrift.

Digitized by Google

dramatische Form der Engländer im Allgemeinen aus: „Das erste, was man bey einem Schauspiele zu beobachten hat, ist die Einrichtung desselben. Aber eben dieses pfleget bei den Engelländern insgemein das letzte zu seyn. Wenn ich nach demjenigen urtheilen soll, was ich in der englischen Schaubühne gelesen habe: so sind ihre Schauspiele mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung. Man sucht eine Anzahl von Personen aus, die in ihrem Leben eine Verbindung mit einander gehabt haben: Wenn man sie nun von ihren wichtigsten Begebenheiten so viel reden lassen, als genug ist, eine Anzahl Zuschauer einige Stunden lang zu unterhalten; und wenn man zu einem merkwürdigen Punkte, oder zu dem Ausgange ihres Lebens gekommen ist, so hört man auf. Hier denket man so genau nicht an eine Verwirrung, welche am Ende am größten wird, und die Zuschauer alsdann in die höchsten Leidenschaften stürzt: sondern man sieht dieses mehr als eine Nebensache an, und bemühet sich nur Personen wohl vorzustellen; wiewohl die Einrichtung der Fabel deswegen eben nicht bey allen Trauerspielen hintenangesetzet ist. . . .“

Der fortwährende Wechsel des Ortes im Cäsar wird näher dargelegt und dagegen dem Gryphius zugestanden, daß — wenn er auch „nicht allen Regeln genug gethan“ — er doch in der Handlung seines genannten Stückes strenger an der Einheit derselben festhalte. „Beide — heißt es dann weiter — haben in diesen Stücken bewiesen, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von der Liebe zu reden; und daß die unglücklichen Zufälle der Großen, und die Schicksale des Staats einnehmend genug sind, die Leidenschaften zu erregen. Da man also bei beiden die Regelmäßigkeit nicht suchen darf, ob sie gleich bey dem Gryph in weit höherm Grade ist, als bey dem Shakespear, so will ich auf die Charaktere ihrer vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engländers besteht. . .“ Schlegel bezeichnet es sodann als eine Eigenheit Shakespeare's, daß er die Hauptcharaktere meist durch Andere schildern läßt, und zwar so treffend, „daß fast nichts hinzuzusetzen übrig bleibt“. Als Beispiele werden die Charakteristik des Cassius durch Cäsar, die des Brutus durch Marc Anton angeführt. „Von dem einzigen Anton hat Shakespeare keinen längern Charakter gemacht, als diesen:

Er liebet gar zu sehr Gesellschaft, Spiel und Wein.

Digitized by Google

Aber er hat ihn desto schöner in seinen Handlungen gezeiget, welche einen listigen Schmeichler, der dennoch voller Herrschsucht steckt, abbilden. Man sieht, daß diese Charaktere alle eine ziemlich große Aehnlichkeit mit den historischen Charakteren haben; obgleich Shakespear nach dem Urtheil der Engländer, seine Menschen selber gemacht hat. Dieses ist eine große Regel für diejenigen, welche ein gleiches wagen wollen...." Nachdem die Art, Charaktere zu schildern, bei Gryphius gezeigt wird, heißt es weiter: „Dieses kann ich unterdessen nicht leugnen, der Engländer hat einen großen Vorzug in den verwegenen Zügen, dadurch er seine Charaktere andeutet; welcher Vorzug eine Folge der Kühnheit ist, daß er sich unterstanden, seine Menschen selbst zu bilden, und welchen wenigstens ein anderer nicht so leicht erlangen wird...." Diese Kühnheit in der Charakteristik sei bei Gryphius auch anzutreffen, aber doch nicht so häufig. Ueber die „Sprache der Leidenschaften" heißt es: ...„Beyde sind in ihren Gemüthsbewegungen edel, verwegen, und noch etwas über das gewöhnliche Maaß der Höhe erhaben. Beyde sind auch zuweilen schwülstig und verfallen auf weit ausgeführte und weit hergeholte Gleichnisse".... „Der Unterschied zwischen Beyden ist in ihren Gemüthsbewegungen bloß dieser: daß Shakespear zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt, Gryph aber alles zu Gemüthsbewegung machen will, und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in das Uebertriebene und Lächerliche fällt".... „Die Sittensprüche" seien bei Beiden pathetisch; „bei dem Shakespeare aber scheinet überall eine noch tiefere Kenntniß der Menschen hervorzuleuchten". Einen Fehler habe Shakespear für sich, „daß er die edeln Regungen, die er erwecket, durch niedrigere Bilder immer wieder einreißet, und daß er einem nicht zuläßt, ihn lange ungestört zu bewundern. Der erste Auftritt ist gleich ein Zeuge davon; und der, wo Casca erzählet, was dem Caesar bey den Lupercalien begegnet, ist nicht besser. Es kann seyn, daß verschiedenes darin ganz natürlich ist, aber ein Poet, der Trauerspiele schreibt, thut es, um in seinen Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften zu erwecken, und alles, was dieses hindert, ist ein Fehler, es mag so gut nachgeahmt seyn als es will."... Auch die Lampe beim Brutus, das Erwähnen des

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

Kalenders, seines „Schlafpelzes“ u. s. w. wird als störend bezeichnet und als Beispiel der bei Shakespeare so „hochgetriebenen Gleichnisse“ die Stelle des Marc Anton (bei Cäsar's Leiche) angeführt, da dieser Cäsar als den von fürstlichen Jägern erlegten Hirsch bezeichnet. Gryphius sei öfter schwülstig, als Shakespeare, letzterer sei es jedoch in höherm Grade. Endlich seien auch Beide „in Affecten bisweilen gekünstelt. Sie bringen Gleichnisse an, wo niemand leicht mit Gleichnissen reden wird, ... insonderheit ist Gryph noch öfter in diesen Fehler als Shakespear gefallen“.

Schlegel beendet seine Abhandlung mit folgendem Satze:

„Ich glaube nunmehr, daß ich dem Shakespear sein völliges Recht widerfahren lassen; und daß diejenigen, die alte Poeten lieben, wo mehr ein selbstwachsender Geist, als Regeln herrschen, und die sich nicht abschrecken lassen, etwas rauhes zu lesen, und die Tugenden eines Poeten zu bewundern wissen, ohne seine Fehler hochzuachten, eine genauere Vergleichung dieser beyden Leute mit vielem Vergnügen machen werden. Ich habe weder Platz noch Lust gehabt, ihnen alle Schönheiten dieser großen Leute zu zeigen; und noch weniger haben wir diesen Platz anfüllen wollen, mehr Fehler von ihnen anzuführen, woran mehr ihre Zeiten als sie selber Schuld haben.“

Wenn man diesen Schlegel'schen Aufsatz im Zusammenhang mit den bisher über Shakespeare vernommenen Aeußerungen, und mit Rücksicht auf die noch herrschende gänzliche Unbekanntschaft mit dem Dichter, betrachtet, so läßt sich doch — trotz aller tadelnden Bemerkungen und trotz der wunderlichen Zusammenstellung mit Gryphius — nicht verkennen, daß der Verfasser, der nach Gottsched's Vorgang und in dessen Zeitschrift eine völlige Verurtheilung Shakespeare's begründen sollte, aus dem Ankläger in den Vertheidiger desselben sich verwandelte. Es ist gewiß ganz richtig, wenn der spätere Herausgeber*) von J. E. Schlegel's Werken (1764), in dem Vorbericht zu diesem Aufsatze, die Vergleichung mit Gryphius gleichsam entschuldigend, bemerkt: „Man muß bedenken, daß diese Vergleichung ein-

*) Joh. Elias Schlegel's Werke. Herausgegeben von Joh. Heinrich Schlegel (dem jüngern Bruder des Dichters). 5 Theile. Kopenhagen und Leipzig, 1761—70. Der noch jugendliche Dichter war bereits 1749 gestorben.

Digitized by Google

gewurzelte Vorurtheile zu bestreiten hatte, und daß damals die meisten Liebhaber der deutschen Poesie Gryphen nicht sonderlich geehrt fanden, wenn man ihn nicht über einen so unregelmäßigen und seltsamen Schriftsteller erhöhete, als ihnen Shakespear abgemalet ward."

Auch Schlegel, ein Schüler und Mitarbeiter Gottsched's, war denn auch anfänglich durch die „Unregelmäßigkeit" des englischen Dichters vielfach im Genusse seiner Poesie gestört worden. Aber man sieht deutlich, wie er — je mehr er sich zum Zwecke der Beurtheilung jener Uebersetzung mit dem Originale beschäftigte — auch mehr und mehr in den Zauberkreis gebannt ward. Manche Bemerkungen in dem Aufsatze, z. B. über die „verwegenen Züge", über die Behandlung der „Gemüthsbewegungen", über das Ueberwiegen der Charaktere gegen die Handlung u. s. w. beweisen Schlegel's feine Empfindung und klare Anschauung. Was darin noch getrübt erscheint, ist vollkommen entschuldigt durch die Verhältnisse. Schlegel deutet bereits hierin an, daß die nationale Eigenthümlichkeit ihre Berechtigung habe, was er später an anderer Stelle noch bestimmter aussprach, wie Er es denn auch war, der die so viel gemißbrauchten und mißverstandenen Regeln des Aristoteles von den Engländern im Wesentlichen besser gewahrt sah, als von den Franzosen. Und gerade diese Anschauung war ja doch der Kernpunkt der spätern Lessing'schen Polemik.*)

Daß Gottsched in dem Schlegel'schen Aufsatze von alledem noch nicht die Keime sah, beweist, wie ihn der Haß gegen das englische Drama ganz verblendete, und der Humor dabei war, daß Gottsched eben Demjenigen, der in seinem Sinne den gefährlichen Eindringling bekämpfen sollte, den Boden anwies, auf welchem gerade für eine richtigere Würdigung Shakespeare's die ersten bescheidenen Grundlinien gezogen wurden. Daß Gottsched dies noch keineswegs erkannt hatte, geht daraus hervor, daß er noch im nächsten (achten) Bande der „Beyträge", vom J. 1742, in einem neuen heftigen Ausfall gegen den englischen Dichter schließlich auf die (Schlegel'sche) Besprechung des Cäsar im vorigen Bande hinwies.

*) Lessing selbst weist in seiner „Dramaturgie" und zwar im 44. Stück (1767) in einer Anmerkung auf diesen Ausspruch „unsers Schlegel" in dessen „Gedanken zur Aufnahme des deutschen Theaters" hin.

Digitized by Google

Der Aufsatz ist gegen einen Artikel im 592. Stück des englischen „Zuschauer“ gerichtet. Es handelt sich darin wieder um die „Regeln“ des Drama's und Gottsched citirt aus dem Aufsatze des „Zuschauer“ u. A. folgenden Satz: ... „Unser unvergleichlicher Shakespear ist ein rechter Stein des Anstoßes für alle solche Tadler. Wer wollte nicht lieber nur ein einziges von allen seinen theatralischen Gedichten lesen, darinnen Nota bene nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet ist, als irgend eine Geburt unsrer neuen Kunstrichter, darinnen keine von allen verletzet ist.“

Nach diesem Citat aus dem Aufsatze des Spectator sagt Gottsched: „Dieß klingt nun recht hoch und wer von Shakespears Sachen nichts gelesen hat, der sollte fast denken, es müßte doch wohl recht was schönes seyn, welches den Abgang aller Regeln so leichtlich ersetzen kann. Allein man irret sich sehr. Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hintansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bei dem Shakespear so handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je etwas vernünftiges gelesen, daran ein Belieben tragen wird. Sein Julius Cäsar, der noch dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten wird, hat so viel niederträchtiges an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen kann. Er wirft darinnen alles untereinander. Bald kommen die läppischen Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlüngeln um sich schmeißen, und tausend Possen machen; bald kommen wiederum die größten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäften reden. ... Die Zeit ist so schön darinnen beobachtet, daß dies Trauerspiel mit der Verschwörung wider den Cäsar anfängt und mit der pharsalischen*) Schlacht aufhört. Auch die Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor welchen Brutus eine recht kindische Angst hat; ungeachtet er sich zuvor einen derben Rausch getrunken, um den Tod seiner Gemahlin Portia zu verschmerzen. Wenn nun solche Sachen einem Liebhaber der Dichtkunst die Verwerfung der Regeln angenehm machen können; so muß er ein trefflich Geschick zur englischen Leichtgläubigkeit haben“. ... Es wird dann, wie schon bemerkt, auf die ausführliche Schlegel'sche Be-

*) Gottsched hat das Versehen später gelegentlich verbessert.

Digitized by Google

sprechung dieses Trauerspiels im 7. Bande verwiesen. Und bei all diesem Eifer Gottsched's ist mit Sicherheit anzunehmen, daß derselbe, sowohl zu dieser Zeit als auch später noch, von Shakespeare nur den Julius Cäsar kannte und auch diese Tragödie nur in dieser Borck'schen Uebersetzung, denn so oft der Leipziger Professor noch gegen Shakespeare eine Aeußerung thut, bezieht er sich immer nur auf dessen Cäsar. Es geschieht dies namentlich in dem bereits citirten Aufsatz gegen den Spectator, ferner in derselben Zeitschrift von 1743, wo viele Stellen citirt werden und zwar nach der genannten Uebersetzung. Kürzer erwähnt er ihn ein paarmal in einem Abschnitte der in demselben Jahre erschienenen dritten Auflage der „Critischen Dichtkunst"; wie auch noch drei und zwanzig Jahre später in dem zweiten Theile seines „Nöthigen Vorrath ꝛc." (1765), da schon die Wieland'sche Uebersetzung zum größern Theil erschienen war.*) Es scheint, als wollte er jede weitere Berührung seines so „regelmäßigen" Geistes mit den Ausschweifungen dieses Dichters vermeiden, als wollte er ihn lieber nicht weiter kennen lernen, als vielleicht Gefahr laufen, ein Interesse für ihn zu gewinnen, das mit seinem System nicht zu vereinbaren war. In den vierziger und fünfziger Jahren finden wir denn in Gottsched'schen Zeitschriften hie und da noch Shakespeare erwähnt, aber meist nur in Angaben englischer und französischer Schriftsteller.**) Zu einem Citat aus einem

*) In dem „Versuch einer Critischen Dichtkunst" (3. Auflage 1742) geschieht die Erwähnung Shakespeare's in dem Abschnitt „Von Tragödien oder Trauerspielen", und zwar führt er auch hier ein paarmal den „Julius Cäsar" an, um die Verletzungen gegen die Wahrscheinlichkeit hinsichtlich der Zeitfolge der Ereignisse darzuthun (wobei die vorher erwähnte „pharsalische" Schlacht zur „philippischen" hergestellt wird). Im 31. Stück der „Beyträge ꝛc." werden in einem Aufsatze (nach Koberstein von Mylius) über den Gebrauch der Gleichnisse in Trauerspielen wiederum mehrere Stellen aus dem Cäsar als lächerliche Beispiele citirt.

Auf die Stelle im zweiten Theil des „Nöthigen Vorrath", (1765) komme ich später zu reden. Im ersten Theil des „Nöthigen Vorrath", der 1759 erschien, ist Shakespeare's nur zweimal in Kürze erwähnt: einmal bei der Borck'schen Cäsar-Uebersetzung (ohne kritische Bemerkung) und bei Anführung des Gryphius'schen Squenz, wobei es heißt: „In Shakespears Summer-Nights-Day ist ein Zwischenspiel eingeschaltet, das den Schulmeister Quince nennt. Das ist unser Squenz, doch hat Gryph viel hinzugesetzet, und alles auf deutschen Fuß eingerichtet."

**) Im „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste" wird (1745) in einer Besprechung des Buches »Memoirs of the life and writings of Alex.

Digitized by Google

englischen Werke über Leben und Schriften englischer Poeten, worin Shakespeare als der Unvergleichliche gepriesen ist, wird in Gottsched's „Neuem Büchersaal" (1737) die Bemerkung gemacht, es sei erstaunlich, daß bei allen Fehlern der shakespeare'schen Schauspiele die Engländer immer noch so geschworne Bewunderer derselben blieben, und es sei dies ein Zeichen, daß in hundert und fünfzig Jahren sie weder in ihrer Sprache noch in ihrem Verständniß für die Regeln der Kunst fortgeschritten wären.

Mit Eifer ergriff bald darauf Gottsched die Gelegenheit, auch eine in England sich erhebende Stimme für seine Anschauung zeugen zu lassen.*) Mrs. Lenox hatte in dem zu London 1753 erschienenen Buche »Shakespeare illustrated etc.« im Hinweis auf die von Shakespeare benutzten Novellen und Geschichtsquellen vielfache Schwächen in seinen Dramen darzulegen versucht, ohne freilich damit seine Größe zu leugnen. Gottsched aber beschränkte sich in der Nachricht von diesem Buche darauf, seinen Lesern mitzutheilen, daß diese Frau Lenox „zuerst das Herz gehabt, diesen so großen brittischen Abgott anzutasten", und auf ihre tadelnden Bemerkungen hinzuweisen, was Gottsched auch später noch (in seinem „Lex. d. schönen Wissensch.") wiederholte.

Gottsched's Opposition, welche theils seiner Gelehrten-Pedanterie und seinem Mangel eigentlichen poetischen Empfindens, theils seiner so äußerst oberflächlichen und mangelhaften Kenntniß des Dichters entsprang, hatte bis zu dieser Zeit, abgesehn von des Schweizer Bodmer Angriffen gegen seine „Critische Dichtkunst" und von einigen bedeutungslosen Zänkereien, keinen entschiedenen Gegner gefunden. Bei der großen und in

Pope« eine Stelle citirt über die Pope'sche Ausgabe Shakespeare's, namentlich wie Pope beflissen war, den verdorbenen Text der Shakespeare'schen Stücke zu reinigen. — Im 2. Bande der Zeitschrift: „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" (1752) muß Gottsched nochmals gelegentlich den „Cäsar" erwähnen: „Wir wußten's ja aus Shakespeare's „Cäsar" schon, wie verwirrt es in den englischen Trauerspielen zugeht" ꝛc. Im 3. Bande derselben Zeitschrift wird das Urtheil eines Franzosen mitgetheilt, welches ganz und gar in Gottsched's Kram paßte. Im „Neuen Büchersaal" finden sich aus diesen Jahren auch ein paarmal Bemerkungen, (natürlich nicht aus Gottsched's Feder) in denen Shakespeare gegen die Urtheile der Franzosen einigermaßen in Schutz genommen wird.

*) Shakespeare illustrated: or the Novels and Histories, on which the Plays of Sh. are founded, collected and translated from the original Authors, with critical Remarks. London 1753. 2 Vol.

Digitized by Google

mannigfacher Beziehung wohlverdienten Autorität Gottsched's ließen sich diejenigen Stimmen in Deutschland, welche ihm nicht unbedingt beipflichten konnten, nur sehr schwach vernehmen. Und seltsam! Eben derjenige, welcher poetisches Verständniß für Shakespeare's Genie, sowie genügende Kenntniß des englischen Dichters besaß, um mit Erfolg eine so seichte und einseitige Kritik bekämpfen zu können: Elias Schlegel war bereits von den Lebenden geschieden. „Er starb, eben da seine Landsleute auf ihn stolz zu werden anfingen" — sagt von ihm kein Geringerer als Lessing! — Dem trefflichen Schlegel war durch diesen so frühen Tod nur die Verlegenheit erspart worden, gegen seinen eigenen Meister, Gottsched, zu streiten. Denn daß Elias Schlegel auf dem Wege dazu war, und als ein wirklich Berufener, ist schon gezeigt worden. In den schon erwähnten „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" *), tritt sein Standpunkt noch schärfer hervor. Nachdem er die Berechtigung verschiedener Grundsätze bei den verschiedenen Sitten der Nationen dargelegt, und besonders die Unterschiede in der französischen und der englischen dramatischen Poesie aus ihren Ursachen entwickelt, sagt er weiter: „Wenn ich dies in Deutschland schreibe, werde ich es zugleich in der Absicht sagen, einige eben so verwegene, wie unwissende Kunstrichter von ihren verkehrten Begriffen zu überführen, da sie ein Theater ... deswegen für schlecht und barbarisch ausgeben, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet ist. ..." Schlegel's Theilnahme für Shakespeare war so schnell gewachsen, daß er sich bereits mit Uebersetzungen „einzelner Scenen aus dem Shakespeare" beschäftigt hatte, obwohl nichts davon ans Tageslicht gekommen ist. Hiernach erscheint es als eine fast rührende Gerechtigkeit des Schicksals, daß die vollendetste deutsche Uebersetzung Shakespeare's fünfzig Jahre später von dem Neffen des so früh verstorbenen deutschen Dichters uns dargereicht werden sollte, und daß damit der Name Schlegel für alle Zeit mit dem Namen Shakespeare's verbunden ward.

Für Elias Schlegel war freilich die Frucht noch nicht gereift; denn der eigentliche und durchaus nöthige Kampf, aus welchem erst ersprießliche Resultate hervorgehen konnten, sollte jetzt erst beginnen.

*) In der Gesammt-Ausgabe seiner Werke abgedruckt.

Digitized by Google

5. Fortſchreitendes Verſtändniß für Shakeſpeare und für das engliſche Theater. Scenen aus Richard dem Dritten überſetzt. Fr. Nicolai. Kampf gegen Gottſched. Leſſing's Anfänge.

Die erbitterte Fehde, welche bereits ſeit 1740 zwiſchen Gottſched und den Schweizern, Bodmer und Breitinger, geführt wurde, war zwar für den wichtigen Wendepunkt in unſerer Literatur im Allgemeinen bedeutungsvoll genug, aber wenn auch hierbei ſchon der Gegenſatz der engliſchen und der franzöſiſchen Einflüſſe zum Ausdruck kam, ſo hatte doch der Streit ſich noch nicht nach dem Kernpunkt hingezogen, auf welchen es uns ſpeziell hier ankommt, auf das engliſche Drama. In bewußter und ſyſtematiſcher Weiſe wurde ein richtigeres Verſtändniß für daſſelbe erſt in einer periodiſchen Schrift angebahnt, welche ſeit 1753 unter dem Titel: „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens“ in Leipzig herauskam.*) Schon das erſte Stück dieſer literariſchen Zeitſchrift brachte einen Aufſatz über das Leben John Dryden's „eines großen engliſchen Dichters“, und das vierte Stück enthielt eine „Merkwürdige Lebensbeſchreibung des Herrn William Shakeſpears“. Wenn wir auf die klägliche biographiſche Notiz zurückblicken, mit welcher noch zwei Jahre früher im Gelehrten-Lexikon von Jöcher der Dichter abgethan ward, ſo muß uns dieſer in der genannten Zeitſchrift enthaltene Aufſatz ſowohl durch ſeinen Umfang (22 Seiten in 8.), wie auch durch den kritiſchen Standpunkt des Verfaſſers als ein um ſo bedeutungsvollerer Fortſchritt erſcheinen.**) Auch hier wird noch

*) Dieſe Zeitſchrift erſchien ſeit 1753 in Frankfurt und Leipzig bei „Friedrich Lankiſchens Erben“, und das Vorwort zum 1. Bande iſt von Leipzig datirt. Die Verfaſſer der Aufſätze blieben anonym.

**) In dem biographiſchen Theil dieſes Aufſatzes wird u. A. geſagt: Shakeſpeare ſei auf einige Zeit in eine Freiſchule gebracht worden, wo er „etwas weniges Latein erlernte“; die Verhältniſſe ſeines Vaters hätten dieſen aber gezwungen, ihn wieder zu ſich nach Hauſe zu nehmen. „Es war ewig Schade, daß er ungeachtet ſeiner natürlichen Gaben dieſe Sprache nicht einmal zur Vollkommenheit bringen konnte.“ Es werden ferner die Bezüglichkeiten im Sommernachtstraum auf die Königin Eliſabeth angeführt, die Veranlaſſung zu den „luſtigen Weibern“, ſeine Freundſchaft mit Lord Southampton ſowie ſein Verhältniß zu Ben Johnſon u. dgl. m. Sodann werden ſämmtliche Stücke Shakeſpeare's mit kurzen kritiſchen Bemerkungen begleitet. „Der Charakter des Fallſtaff“ heißt es dabei u. A. „iſt ein vollkommenes Meiſterſtück, und ſo reich, daß er ſolchen in

Digitized by Google

bei Shakespeare sein Mangel an Gelehrsamkeit, an Kenntniß der alten Sprachen bedauert; denn dieser Mangel habe ihm „großen Schaden" gethan, da er in allen seinen Schriften nicht einen einzigen Zug einer Nachahmung der Alten blicken läßt. Die großen Gemüthsgaben, worinnen er den Alten zu vergleichen, wo nicht vorzuziehen war, hätten ihn gewiß ange-

---

drey verschiedene Stücke ausdehnen konnte. Die Erzählung seines Todes durch die Frau Quickly, in der ersten Handlung im Heinrich V. ist sehr natürlich und belustigend. Es ist freylich manchmal Schade, daß er seinem Helden so viel Verstand giebt, um aller Welt gefallen zu können, zu gleicher Zeit ihn aber zu einem Lügner, Dieb, Furchtsamen, Prahler, Ruhmredigen, und überhaupt zu einem Lasterhaften machet."... „In der Zwölften Nacht (Twelfth Night) ist er als eingebildeter Haushofmeister Malvolio sehr gut abgeschildert. Der Schmarotzer und Hochmüthige ist in Ende gut Alles gut in der Person des Parolles so gut abgemalet, als es jemals Plautus oder Terenz hat thun können."... Es werden hierauf noch aus einer Reihe von Stücken die Hauptcharaktere erwähnt — Petrucchio, Benedict und Beatrice, Rosalinde, Thersites, Apemantus, Shylock — und als Meisterstücke bezeichnet. Als Probe seiner zarten Ausdrucksweise wird die entzückende Stelle der Viola: »She never told her love etc.« mit folgendem Eingang citirt: „Wenn er von einer verliebten Jungfrau spricht, so läßt er sich folgender Gestalt hören"... folgt dann der englische Text mit folgender Uebersetzung:

Von ihrer Liebe hat sie niemand was erzählt,
Und sich als wie ein Wurm, wenn er gedrückt, verhelt.
Der Wangen schamhaft's Roth entdeckt uns ihr Verlangen,
Jedoch verbirgt sie auch das, was ihr Herz gefangen.
Sie gleichet der Geduld, die uns ein Denkmal zeigt,
Die voller Sorgen ist, und die die Noth gebeugt.

„Die Schreibart" heißt es weiter, „ist in seinen Lustspielen natürlich und den Bildern gemäß. Griechenland und Rom brauchte sich seiner Ausdrücke nicht zu schämen. Sein Witz zeiget sich allezeit belustigend; ich nehme die Stücke aus, wo er manchmal in das Seichte der Poesie gefallen ist, wie in dem Lustspiele die Irrthümer und wenige andere Stücke. Seine öftern Wortspiele waren Mängel, allein ein Fehler seines Jahrhalters."... Am höchsten sei Shakespeare zu bewundern, „wenn er sich über die menschlichen Begriffe der sichtbaren Welt schwinget. So thut er es in dem Ungewitter (the Tempest), dem nächtlichen Traume (Midsummer-Night's-Dream), in Macbeth und Hamlet". Von Sturm heißt es, das Stück sei wohl nicht sein erster Versuch, obwohl es in seinen Werken voran steht; es sei dafür „gar zu vollkommen. Calibans Charakter ist ganz neu, und voller poetischen Lebhaftigkeit, ja, er scheint fast dazu eine ganz neue Sprache erfunden zu haben, wie solches schon Falkland, Vaughan und Selden eingesehn haben. Die bezauberte Nymphe im Mitternachtstraum, die Hexen im Macbeth, und der Geist im Hamlet sind von gleicher künstlichen Erfindung".

Am Schlusse des Aufsatzes werden sämmtliche Stücke nach der Ausgabe von Pope und Sewel von 1728 verzeichnet.

Digitized by Google

spornt, die vortrefflichen Muster nachzuahmen". Dann heißt es weiter, daß „sein Geschmack fein und zärtlich" war, und „es könnte ein großer Zwist entstehen, ob ihm diese Unwissenheit Vortheil oder Schaden gebracht habe? vielleicht hätte er, wenn er den Alten zu regelmäßig gefolget wäre, seinem Feuer, seinem liebenswürdigen Ungestüm, und der Schönheit seiner Ausschweifung einige Schranken gesetzet und die Vorzüge weniger an sich wahrnehmen lassen. Der beste englische Dichter konnte aus lateinischen und griechischen Schriftstellern nichts lebhafteres als unser Shakespeare hervorbringen, weil ihn der Trieb der Natur bloß allein zu regieren fähig war".

Das ist nun schon für ein deutsches Urtheil — in jener Zeit — eine nicht geringe Anerkennung. Aber es muß hierbei bemerkt werden, daß dem Aufsatze die Mittheilungen eines Engländers, Namens Betterton, zu Grunde liegen, wie der deutsche Verfasser im Verlauf angiebt. Hinsichtlich der Lebensumstände des Dichters finden wir namentlich Nicolas Rowe*) benutzt und in den kritischen Urtheilen finden sich einige Züge von Rowe und von Alexander Pope**), obwohl Beide nicht so unbedingt die Ansicht über Shakespeare's Mangel an Bildung vertraten, Pope besonders den Dichter in dieser Hinsicht entschieden vertheidigte, was unser deutscher Verfasser nur mit gewisser Zurückhaltung thut. Aber wenn auch Shakespeare entfernt war von „erlernter Kunst", so folgte er dafür der Natur, „denn diese sprach mehr durch ihn, als er nach ihr". Bemerkenswerther jedoch als diese bereits durch Al. Pope in England zum Ausdruck gekommene Anschauung, ist in unserm Aufsatze die Stelle, in welcher das Princip der „Einheiten" berührt wird. Der Verfasser sagt darüber:

„Freylich wird man Fehler finden, besonders wenn man nach Aristoteles Regeln seine Trauerspiele untersucht."***) Allein Shakespeare ließ sich nur durch die Natur leiten, und es würde hart seyn, ihn nach den Gesetzen zu beurtheilen, die ihm unbekannt waren."

*) Nic. Rowe's kritische Ausgabe, nebst einer Lebensbeschreibung, erschien zuerst 1709.

**) Pope's Ausgabe erschien zuerst in London 1725, dann in wiederholten Auflagen.

***) „Aristoteles Dichtkunst" war eben in diesem Jahre in einer neuen und zwar vortrefflichen Uebersetzung von M. C. Curtius erschienen, durch sehr eingehende Anmerkungen des Herausgebers erläutert und ergänzt.

Digitized by Google

War nun dieser Aufsatz in den „Neuen Erweiterungen ꝛc." ganz geeignet, auf Shakespeare die allgemeinere Aufmerksamkeit des lesenden Publikums zu lenken, so machte sich die genannte Zeitschrift weiterhin um die Kenntniß des Dichters noch besonders dadurch verdient, daß sie drei Jahre später einige umfangreiche Scenen eines seiner merkwürdigsten Stücke, nämlich aus Richard dem Dritten in deutscher Uebersetzung brachte. Bis dahin war in deutscher Sprache nur des Dichters „Julius Cäsar" bekannt, und zwar in der Form der Alexandriner. Der neue Uebersetzer wagte es mit der Prosa und brachte in dieser Form die ganze Scene der Anna mit Gloster aus dem 1. Akte, ferner die beiden Scenen aus dem 4. Akte vom Auftritt der Margarethe bis zu der Verfluchung Richards durch die Herzogin von York; endlich aus dem 5. Akte den Monolog Richmonds vor dem Schlafe und die Geistererscheinungen im Zelte Richards bis zu dessen Monolog. *)

Eingeleitet wird diese neue Uebersetzungs-Probe durch folgende beachtenswerthe Bemerkungen:

„Der Name des Shakespears kann unsern Lesern nicht unbekannt seyn. Die kurze Nachricht, die sich von dem Leben dieses großen Dichters in dem ersten Bande dieser Monathschrift befindet, wird ihnen vielleicht nicht mißfällig gewesen seyn. Die Uebersetzung einiger Stellen aus einem seiner vornehmsten Stücke, die ihnen hier vorgeleget wird, würde ohnfehlbar ihnen eben so wenig missfallen, wenn es möglich wäre, daß der Uebersetzer mit eben demjenigen Geiste hätte übersetzen können, mit dem Shakespear selbst gedichtet hat. Allein wer kann auf dergleichen Genie einigen Anspruch

*) Auch von dieser Uebersetzung ist die Autorschaft bis jetzt unbekannt geblieben. In den „Neuen Erweiterungen" selbst ist gar kein Anhaltpunkt gegeben. In derselben Zeitschrift dess. Jahres befindet sich noch die Uebersetzung des Thomsen'schen Trauerspiels „Coriolanus", sie ist mit den Buchstaben J. F. C. bezeichnet; möglich, daß von demselben Autor die Shakespeare-Scenen herrühren, obwohl dort gar kein Buchstabe angegeben ist. Von Nicolai ist die Uebersetzung keinesfalls; weder Nicolai noch Lessing standen mit jener Zeitschrift in Beziehung, wie aus mehreren Briefstellen hervorgeht. In einer im Jahre 1798 zu einem Lessing'schen Brief von Nicolai gemachten Anmerkung erwähnt er nur gelegentlich, daß er damals Shakespeare gegen Moses Mendelssohn vertheidigen mußte; Moses hätte zu jener Zeit Shakespeare noch gar nicht im Originale gelesen gehabt, und er (Nicolai) nur „wenig davon".

Digitized by Google

machen? Eine Ueberſetzung von einem ganzen Stücke des Shakeſpeare würde vielleicht ſehr wenig Beifall von dem deutſchen Geſchmack erhalten. Warum? Weil wir lieber das elendeſte Stück, darinnen alle Regeln der drey Einheiten mit allen Unvollkommenheiten der tragiſchen Schaubühne verbunden werden, zu leſen gewohnt ſind, als daß wir die Kühnheit eines erhabenen Genies, das keinen als ſeinen eigenen Vorſchriften folgt, in allen ſeinen ſchönen Unvollkommenheiten bewundern ſollten. Shakeſpear war zu groß, ſich unter die Sklaverey der Regeln zu demüthigen. Er brachte dasjenige, was andere der Kunſt und der Nachahmung zu danken haben, aus dem Ueberfluſſe ſeines eigenen Geiſtes hervor. Man muß ihn unter die Anzahl derjenigen von den Dichtern rechnen, welche man Erfinder nennet, und deren es vielleicht in allen Weltaltern und aus allen Völkern zuſammen genommen, nicht viel über ein halbes Dutzend wird gegeben haben. Diejenigen alſo, welche nicht Gelegenheit haben, ſich mit den Schönheiten des Originals bekannt zu machen, werden ſich von der erhabenen Art, mit der Shakeſpeare ſeine Helden aufzuführen gewohnt iſt, aus folgenden Stellen einen geringen Begriff machen können."

Es folgen hier die oben bezeichneten Scenen und zwar durch einige zum Verſtändniß des Zuſammenhangs nöthige Bemerkungen des Ueberſetzers eingeleitet und mit einander verbunden. *)

Aber ſchon ein Jahr *vor* dieſer Veröffentlichung hatte ſich in die Literatur ein junger Mann eingeführt, welcher derſelben nach allen Richtungen hin große Dienſte leiſten ſollte. Es war dies *Friedrich Nicolai*, der unter dem Titel „*Briefe über den jetzigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſchaften in Deutſchland*" **) einen nur kleinen Band erſchei-

*) In demſelben Jahre erſchienen im 4. Bande einer deutſchen Ueberſetzung des *Destouches* unter andern Bruchſtücken auch „Auftritte aus einem engliſchen Schauſpiele: *der Sturm* betittelt". Sowohl Danzel, wie auch Koberſtein u. A. haben davon Notiz genommen und zwar in dem Glauben, daß es ſich hier um *Shakeſpeare's* Stück handele. Dem iſt aber durchaus nicht ſo; die *deutſchen* „Auftritte" (aus d. J. 1756) ſind in der That eine Ueberſetzung aus *Destouches*. Der Franzoſe aber, ohne Shakeſpeare's „Sturm" zu kennen, nahm ſeine »Scenes anglaises« aus dem Stücke von J. *Dryden*: The tempest, or the enchanted Island, und gerade die Scenen, welche Destouches daraus überſetzte, enthalten nicht Einen Zug von Shakeſpeare. (Vgl. Anhang VII.)

**) Das Bändchen erſchien in Berlin bei Joh. Chr. Klevd 1755, doch waren die

nen ließ, in welchem mehrere literarische und ästhetische Fragen mit einer gewissen Frische des Ausdrucks und Gesundheit der Anschauung abgehandelt wurden. In dem 11. dieser „Briefe" bespricht der Verfasser das deutsche Theater, wobei er — bereits ganz in Lessing'schem Sinne — die einseitige und beschränkte Geschmacksrichtung für die französischen Classiker angreift. Er führt dabei aus, wie wir beim Drama mehr Gewicht auf die Ausführung der Charaktere legen müßten, wenn wir nicht Gefahr laufen wollten, „nach allen Regeln des Aristoteles eingeschläfert zu werden" . . . „Shakespeare — heißt es weiter — ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, hat der Mannigfaltigkeit und der Stärke seiner Charaktere, den größten Theil des Ruhmes zu danken, den ihm seine und alle andere Nationen, noch bis diese Stunde geben. — Es wäre überhaupt zu wünschen, daß die engländischen Schauspiele bei uns nicht so gering geschätzet würden. Es ist eine wahrhafte Schande für den Herrn Pr. Gottsched und die unter ihm stehende Gesellschaft der freien Künste, daß einer von seinen unwissenden Schülern (Schulze) ungescheut alle italienischen Schauspiele für Possenspiele, alle engländische Lustspiele für pöbelhaft, und alle engländische Trauerspiele für blutig und gräßlich hat ausgeben dürfen. Wem das engländische Theater bekannter ist, der weiß, daß es in seiner Art so viel vorzügliches hat, als das Französische. Die Größe und die Mannigfaltigkeit der Charaktere ist eines der vornehmsten, worin die Deutschen von den Engländern lernen könnten. Es ist wahr, ihre Wildheit, ihre Unregelmäßigkeit, ihr übelgeordneter Dialog ist nicht nachzuahmen, aber die Regeln sind dasjenige, was ein Deutscher am ersten weiß, und mit einer mäßigen Kenntniß derselben sind diese Fehler bis auf den letzten sehr leicht zu vermeiden."

Wir finden in diesem Aufsatze Nicolai's also das schon klar und mit großer Bestimmtheit ausgesprochen, was nunmehr das eigentliche Princip für den entbrennenden Streit um das zu gestaltende deutsche Drama

---

Aufsätze schon 1754 geschrieben. Chrstph. Friedr. Nicolai war in Berlin 1733 geboren, also erst 21 Jahre alt, als er seine so überaus fruchtbare Thätigkeit auf den mannigfachsten literarischen Gebieten begann.

Digitized by Google

werden ſollte, und was namentlich von Leſſing's durchdringendem Geiſte zu ſiegreicher Bedeutung erhoben wurde.

Hier aber iſt es nunmehr auch geboten, hervorzuheben, daß Leſſing bereits vorher, ehe die zuletzt citirten Stimmen ſich vernehmbar machten, einige wenn auch nur kurze und gelegentliche Winke gegeben hatte, die als die erſten Signale für ſeine kritiſche und namentlich dramaturgiſche Thätigkeit zu betrachten ſind, in welcher die Frage über die Herrſchaft der Regeln und über ihre unberechtigte Nachahmung den rothen Faden bildet.

Gotthold Ephraim Leſſing war noch nicht der ſcharfe und gefürchtete, der ebenſo producirende als vernichtende Kritiker, ſondern er war nichts mehr und nichts weniger, als „ein junger Dichter", — da er, im Verein mit Mylius, im Jahre 1750 ſeine erſte kritiſche Schrift „Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters" erſcheinen ließ.*) Die Luſtſpiele, welche Leſſing in den Jahren 1747 bis 1750 geſchrieben hatte, laſſen auch bei ihm noch die Abhängigkeit von dem ausſchließlich herrſchenden franzöſiſchen Geſchmack erkennen, und zwar nicht allein hinſichtlich der ſtreng beobachteten Regel der Einheiten, ſondern auch in der Wahl und Behandlungsweiſe der Stoffe. Die Art und Weiſe Molière's, in ſeinen Luſtſpielfiguren weniger lebendige Individuen zu ſchildern, als vielmehr Kategorien aus der Geſellſchaft, für welche dann ein gewiſſes Muſter in einer Perſon hergeſtellt wurde, — dieſe Art und Weiſe war im franzöſiſchen Luſtſpiel noch vielfach nachwirkend geblieben, und ſo finden wir auch in Leſſing's Luſtſpielen — im jungen Gelehrten**), im Freigeiſt, im Miſogyn u. ſ. w — immer eine gewiſſe Kategorie in dem Hauptcharakter geſchildert; die Abſtraction herrſchte darin noch vor, und ſelbſt die ſchon von Destouches im franzöſiſchen Luſtſpiel angebahnte größere Freiheit individueller Entwickelung war von Leſſing noch keineswegs benutzt worden, wogegen er das bereits in Marivaux Luſtſpielen vorkommende muntere Kammerkätzchen Liſette adoptirte und in allen jenen Luſtſpielen beibehielt.

*) Erſtes bis viertes Stück. Stuttgard bei J. B. Metzler, 1750.

**) „Der junge Gelehrte" war ſchon 1748 in Leipzig von Frau Caroline Neuber aufgeführt worden. Gedruckt wurde es, wie auch die andern Luſtſpiele, erſt in den 1754 bis 55 erſchienenen „Schriften".

Digitized by Google

Diese erste Periode in Lessing's poetischem Schaffen finden wir dann aber auch völlig abgeschlossen in dem Zeitpunkt, da er seine kritische Thätigkeit — in den „Beiträgen" und gleich darauf in seinen Recensionen in der Berlinischen priv. Zeitung — begann. Waren auch die vier Hefte der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" ganz und gar mit der Comödie des Plautus erfüllt, so enthielt doch schon die Vorrede zu diesen Schriften, welche nachweislich von Lessing selbst herrührt, einige Andeutungen über die weiteren Ziele. In dieser, bereits 1749 geschriebenen Vorrede bedauert Lessing, daß die bisherigen literarischen Monatsschriften, so viel Gutes dieselben auch bewirkt, doch den dramatischen Theil der Poesie zu wenig bedacht hätten, sowohl die griechischen und römischen dramatischen Dichter, als auch die Italiener, Engländer, Spanier und Holländer seien bei uns nur sehr Wenigen bekannt. „Die einzigen Franzosen hat man durch häufige Uebersetzungen sich zu eigen gemacht. Dadurch hat man aber unser Theater zu einer Einseitigkeit gebracht, die man auf alle mögliche Art zu vermeiden sich hätte bestreben sollen." Die Herausgeber der „Beiträge" wollten deshalb von allen hier genannten Nationen Stücke in Uebersetzungen liefern, dabei aber namentlich die alten Classiker berücksichtigen. Von Sophokles, Euripides und Aeschylos wollten sie besonders solche Stücke wählen, die „von neuern Poeten nachgeahmet worden", oder von deren Inhalt ähnliche neuere Stücke vorhanden waren. Aus Vergleichungen zwischen Aristophanes, Plautus und Terenz wollten sie zeigen, worin der Eine den Andern nachgeahmt, um dann mit Bezug auf die neuern Stücke zu erkennen, „welches die wahre und die falsche Art, nachzuahmen sei". Auf das englische Theater übergehend, sagt er dann: „Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanbrugh, Cibber, Congreve sind Dichter, die man fast bei uns nur dem Namen nach kennt, und gleichwohl verdienen sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter".

Hier haben wir die erste Erwähnung Shakespeare's durch Lessing, und gleich darauf spricht er auch das schon aus, was er späterhin in seinem berühmten Literatur-Briefe weiter ausführte: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen,

Digitized by Google

so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen*)."

Man könnte versucht sein, schon in diesem Hinweis den Anfang der Fehde zu erblicken, die Lessing später gegen Gottsched führte. Lessing war aber damals nicht nur kein Gegner des Leipziger Professors, sondern er spricht gerade in dieser nämlichen Vorrede mit größter Hochachtung von ihm, und eben das, was Lessing später hinsichtlich der Verdienste Gottsched's mit so beißender Schärfe leugnete, ist in dieser Vorrede positiv zugestanden, indem die Erwartung ausgesprochen wird, daß Gottsched seine versprochene Historie des Theaters bald erscheinen lassen möge, wobei ausdrücklich seine „Verdienste" anerkannt werden, „die er unwidersprechlich um das deutsche Theater hat**)." Und diese Anerkennung der Verdienste Gottsched's war eine durchaus gerechte, wie auch anderseits der spätere Kampf Lessing's gegen die weitere Beeinflussung des deutschen Theaters durch Gottsched ein nicht minder gerechter war. Lessing stand ursprünglich auf gleichem Boden mit Gottsched, wenn er, wie Jener, für die Reform der deutschen Literatur das dramatische Gebiet für dasjenige erkannte, auf welchem die eigentliche Entscheidung lag. Gottsched hatte die Zuchtlosigkeit und Rohheit des deutschen Theaters bekämpft, mit vielfachen Kenntnissen und einer bewundernswerthen Thätigkeit. Er hatte das verwilderte Drama wie einen bösartigen und ungezogenen Buben in die Zwangsjacke der Regeln gesteckt. Als Besserungsmethode war das der richtige Weg, denn es war der einzige. Aber in dieser Zwangsjacke des Zuchtmeisters durfte das Theater nicht stecken bleiben,

*) Es ist eine allgemeine Annahme, daß Lessing zum ersten Male Shakespeare in seinem 17. Briefe („die neueste Literatur betreffend") 1759 erwähnt. Das ist nur insofern richtig, als in jenem Briefe zum ersten Male erörtert wird, welchen Nutzen die Einführung Shakespeare's dem deutschen Theater bringen würde. „Erwähnt" hat er Shakespeare, wie man aus Obigem sieht, schon zehn Jahre früher. Danzel in seinem Meisterwerke „Gotthold Ephr. Lessing" hat wohl nur ein falsches Wort gewählt, wenn er dies „erwähnt" ebenfalls auf jenen Literatur-Brief anwendet. Obige weit frühere „Erwähnung" ist aber bedeutungsvoll genug dadurch, daß sie in aller Kürze schon auf den Kernpunkt hinweist, auf das Wesentliche, worauf es uns bezüglich unseres deutschen Theaters ankommt. Es ist dies also keine gleichgiltige Erwähnung.

**) Will man nicht zugestehn, daß Lessing diesen Ausspruch späterhin in der Hitze des Kampfes ganz vergessen habe, so bliebe zur Lösung des Widerspruchs nur die Möglichkeit, daß jene Stelle von Mylius herrührte, einem entschiedenen Anhänger Gottsched's.

Digitized by Google

wenn eine weitere, gesunde Entwickelung von demselben verlangt wurde. Gottsched war seit dem gegen ihn entbrannten Kampfe der Züricher confus geworden; er ward im weitern Verlauf der Streitigkeiten mehr und mehr halsstarrig, herrschsüchtig und anmaßend. Als Gottsched die jedenfalls erheblichen Resultate erreicht hatte, in denen man ihm seine Verdienste um das deutsche Theater wohl zugestehen kann, hörte seine Mission auf und Lessing trat in sein noch größeres Amt, indem er der Schöpfer eines wirklich nationalen deutschen Drama's wurde.

6. Lessing schafft ein nationales deutsches Drama. Die englischen Vorbilder. Miß Sara Sampson. Die Literatur-Briefe. Kampf gegen die Tyrannei der „Regel".

Die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" kamen nicht über das vierte Stück hinaus, weil Lessing mit seinen Mitarbeitern sich nicht mehr im Einverständniß fand. Nachdem er aber seit 1751 in der „Berlinischen Ztg." seine kritische Feder geschärft hatte, nahm er den Plan jener dramaturgischen Zeitschrift wieder auf in der Herausgabe seiner „Theatralischen Bibliothek".*) Auch hierin blieb sein Augenmerk noch vorzüglich auf die Alten gerichtet, aber daneben erschienen Mittheilungen über die italienische und englische Literatur, über ein spanisches Trauerspiel „Virginia", welches deshalb Interesse gewährt, weil hier schon der frühste Keim zu Lessing's Emilia Galotti zu suchen ist. Das erste Bändchen enthielt außerdem eine wichtige dramaturgische Abhandlung über das „weinerliche oder rührende Lustspiel".**) Aber erst in dem 1758 erschienenen 4. Stück der Theatr. Bibl.***) wurde wieder Shakespeare in Erinnerung gebracht, wenn auch nur auf indirecte Weise. Das Heft bringt zunächst eine ziemlich gedrängte Geschichte der „englischen Schaubühne", und zwar aus der Feder Fr. Nicolai's, der unterdeß seit seiner 1755 erschienenen Schrift mit Lessing in Verbindung getreten war. In der hier genannten

*) Gotth. Ephr. Lessing's Theatralische Bibliothek. Berlin bei Chr. Fr. Voß 1754 bis 1758.

**) Es wurden hierin zwei Abhandlungen, eine französische und eine lateinische, letztere von Gellert, übersetzt und commentirt.

***) Zwischen dem dritten Stück, 1755, und dem vierten lag eine Pause von drei Jahren.

Digitized by Google

Geschichte des englischen Theaters wird in Kürze erwähnt, wie dasselbe zu Anfang des 17. Jahrhunderts „auf eine weit höhere Staffel der Vollkommenheit gebracht" wurde: „Shakespear, Beaumont, Fletcher und Ben Johnson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten, und es auf einmal zu einem Theater machten, welches, nach dem Griechischen, für einen Kenner der schönen Wissenschaften das allerinteressanteste ist, und dem Ansehen nach auch bleiben wird." Von Shakespeare ab werden dann die hervorragendsten Dichter bis zu Lillo in kurzen biographischen Notizen charakterisirt. In einem zweiten Aufsatze desselben Heftes der Bibliothek, welcher „von John Dryden und dessen dramatischen Werken" handelt, wird namentlich dessen (schon von Morhof 1682 erwähnte) Abhandlung über die „dramatische Poesie" im Auszuge deutsch mitgetheilt. Wenn auch hierin noch Shakespeare, Beaumont, Fletcher und Ben Johnson als ziemlich gleichberechtigt neben einander gestellt sind, so war doch dem „größern Genie" Shakespeare's schon volle Bewunderung gezollt, und es war für das deutsche Publikum von Wichtigkeit, von dem ganzen Inhalte dieser Abhandlung, die sich im Wesentlichen auch um die Regeln der Alten dreht, Kenntniß zu erhalten.*)

*) John Dryden's Essay war bereits 1668 in London erschienen, und auch bei uns mehrfach erwähnt worden. Nachdem die „drei Einheiten" der Franzosen erörtert und ihnen das englische Drama gegenüber gestellt worden (es geschieht dies Alles in Form eines Gespräches zwischen vier Freunden), heißt es in der besondern Charakteristik der genannten vier englischen Dichter: „Shakespeare war von allen neuern und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig, und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich; er mag beschreiben was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um so viel mehr; er war gelehrt, ohne es geworden zu sein; er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. Ich kann nicht sagen, daß er sich beständig gleich sei . . . . er ist oft platt, abgeschmackt; sein komischer Witz artet in Possen aus; sein Ernst schwellet zu Bombast auf. Er ist allezeit groß, wenn sich ihm eine große Gelegenheit darbietet. Kein Mensch kann sagen, daß er jemals einen würdigen Gegenstand für seinen Witz gehabt hätte, ohne sich alsdann eben so weit über alle andern Poeten zu schwingen . . . ."

Am Schlusse der Vergleichung mit B. Johnson sagt Dryden: „. . . . daß Johnson ein correcterer Dichter, Shakespeare aber ein größeres Genie sei. Shakespeare war der Homer oder Vater unserer dramatischen Dichter; Johnson war der Virgil, das Muster der sorgfältigsten Ausarbeitung; ich bewundere ihn, aber ich liebe Shakespearn."

Digitized by Google

Wenn auch Lessing hier die Anschauungen Dryden's einfach abdruckte, ohne Eigenes hinzuzufügen, so war er doch unterdeß, seit seiner ersten dramaturgischen Schrift, in der Erkenntniß dessen, was dem deutschen Theater noth that, so weit vorgeschritten, daß er bereits 1755 ein praktisches und zwar höchst bedeutsames Resultat seiner Studien dem Publikum hatte vorlegen können, nämlich sein Drama „Miß Sara Sampson", mit welchem Stücke er eine neue und dem innersten deutschen Wesen vollkommen entsprechende Gattung: das bürgerliche Trauerspiel einführte. Wenn wir in diesem Stücke den Einfluß des englischen Drama's deutlich erkennen, so muß es uns gleichzeitig als sehr bemerkenswerth erscheinen, daß Lessing zunächst keineswegs auf die frühere Epoche, auf Shakespeare, Ben Johnson u. s. w. zurückgriff, sondern es für's erste ersprießlich fand, an die gleichzeitigen Erscheinungen der englischen Literatur anzuknüpfen. Dazu gaben ihm zwei Producte verschiedener Gattung, ein Roman und ein Drama, die Anregung. Der Roman war Sam. Richardson's „Clarissa", der erste eigentliche Familien-Roman, und das Drama war „Der Kaufmann von London" von George Lillo.*) Nachdem die französischen Classiker gegen Ende des 17. Jahrhunderts auch bereits in England Boden gefunden und Nachahmung (hinsichtlich der Wahl der Stoffe und der strengen Beobachtung der „Regeln") hervorgerufen hatten — wie denn bekanntlich Addison's Cato das einzige englische Stück war, das Gottsched unter seine Obhut nahm, — brachte Lillo in seinem genannten Drama durch den kecken

*) Die innern und äußerlichen Beziehungen zwischen dem Roman Clarissa und dem Lillo'schen Stücke einerseits und Lessing's „Miß Sara Sampson" anderseits hat Th. W. Danzel in seinem Werke über Lessing sehr genau und sehr scharfsinnig dargethan. Die Hauptlinien in der Handlung des Romans und des Lillo'schen Drama's sind von Lessing gewissermaßen ineinander gelegt und auch die englischen Namen seines Stückes sind zum Theil dem Richardson'schen Roman entnommen.

Lessing hatte für die Tragödie allerdings schon früher aus den Ereignissen der lebendigen Gegenwart geschöpft, in seinem unausgeführten Entwurfe der Tragödie „Samuel Henzi". Wenn Danzel bereits in diesem Entwurfe Aehnlichkeiten mit den Hauptcharakteren in Shakespeare's Cäsar findet, so ist dies vielleicht nicht ganz unberechtigt, doch konnten Lessing's Absichten dabei auch ganz selbständig und naturgemäß durch den Stoff entstanden sein. Charakteristisch aber ist es, daß in jenem Trauerspiel-Fragment („Schriften" 1753) auch Lessing noch den Alexandriner für die dramatische Redeform beibehalten hat.

Digitized by Google

Griff in die bürgerliche Sphäre und in die Verhältnisse der Gegenwart ein neues Interesse auf die Bühne. Nicolai (in der erwähnten „Gesch. d. engl. Schaubühne" in der Theatr. Bibliothek) charakterisirt es deshalb auch als das „gleichsam zum Trotz der Regeln verfertigte Trauerspiel". Wiewohl in diesem gegenwärtig nicht Alles unserm Geschmack und unsern ästhetischen Anschauungen entsprechen möchte, so hatte es doch seine Bedeutung für die Zeit, indem es der auf Stelzen schreitenden Tragödie, deren Stoffe einem andern Zeitalter entlehnt, deren Hauptcharaktere mit dem Nimbus großer weltgeschichtlicher Persönlichkeiten umhüllt waren, das frische Leben und die ums verständlichen Interessen der Gegenwart entgegengestellt wurden.

Das Lillo'sche Stück ist für den großen Wendepunkt in unserer deutschen dramatischen Literatur von so außerordentlicher Bedeutung, daß eine nähere Beleuchtung seiner Tendenz hier durchaus erforderlich erscheint. George Lillo selbst wies auf seine Absichten schon bei Gelegenheit eines andern Stückes, der „unglücklichen Neugier", sehr bestimmt hin. „Schon lange", heißt es dort im Vorwort, „hat es die tragische Muse vergessen, unter Shakespeare's Natur oder Fletcher's Ungezwungenheit zu gefallen. Durch fünf lange Aufzüge, die man dasitzt, wird keine Leidenschaft gerührt, die an des Dichters Sprache oder an seinem Geiste Vergnügen fände . . . . Doch diesen Abend bittet unser Verfasser um Erlaubniß, von diesem neumodischen Wege abzuweichen. Kein hochtrabender Held tobt diesen Abend. Es fallen keine Armeen, um eines Tyrannen Recht zu befestigen. Die Ereignisse, die wir euch vorführen, holen wir aus dem gewöhnlichen Leben; und Leute eures Gleichen dürfen nicht minder euer Mitleid erregen". . . u. s. w. Ebenso bestimmt spricht sich der Verfasser in dem Vorwort zum „Kaufmann von London" aus: Das Trauerspiel, heißt es hier, verliere nicht an Würde, wenn es auf Umstände des größern Theils der Menschen angewandt wird. . . „Wenn Fürsten und Große den aus Laster und Schwachsinn an ihnen oder andern entstehenden Unfällen allein unterworfen wären, so hätte man guten Grund, die Rollen im Trauerspiele bloß auf vornehme Personen einzuschränken. Da jedoch" u. s. w. Lillo spricht es hiernach ausdrücklich als seine Tendenz aus, die Grenzen der ernstern Gattung der Poesie zu erweitern . „Schauspiele, die sich auf sittliche Fabeln aus dem

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Privatleben gründen, können von großem Nutzen sein, indem sie das Gemüth mit unwiderstehlicher Kraft überzeugen, daß alle Fähigkeiten und Kräfte der Seele für die Tugend angefeuert werden, und das Laster in den Keimen erstickt werde."

Im „Kaufmann von London, oder: Geschichte des George Barnwell" sind die Mittel, welche Lillo zur Erreichung seines Zweckes wählte, von der stärksten Art. George Barnwell ist ein junger Mann von ausgezeichneten Eigenschaften, von seinem Principal Thorowgood wie von einem Vater geliebt. Dieser Jüngling fällt in die Hände eines nichtswürdigen Weibes, Namens Millwood, die sich's vorgenommen hatte, von seiner Unerfahrenheit Nutzen zu ziehn und die durch Heuchelei und alle Verführungskünste ihn dazu bringt, ihm anvertraute Gelder aus der Kasse seines Principals zu entwenden, um ihr dieselben zukommen zu lassen. Barnwell selbst wird dadurch zur Verzweiflung getrieben. Sein Freund Trueman, im Einverständniß mit Thorowgood's Tochter Marie, sucht die Sache zu verheimlichen und durch die Aufopferung Mariens, welche den Jüngling liebt, den Schaden zu ersetzen. Die Millwood hingegen vereitelt alle Bemühungen dadurch, daß sie den Unglücklichen dazu bewegt, seinen gütigen Onkel zu ermorden, um ihn zu berauben. Barnwell stirbt schließlich als Mörder auf dem Schaffot und mit ihm die Anstifterin des Mordes. Zur Erhöhung der Wirkung zeigt die Decoration des letzten Aktes sogar den Richtplatz mit dem Galgen! Auch hat der Verfasser nicht unterlassen, mehrmals nach den entscheidenden Hauptmomenten die moralische Tendenz in einigen an das Publikum gerichteten Reden ausdrücklich hervorzuheben.

Lillo's »Merchant of London, or the history of George Barnwell« erschien in London 1731 auf der Bühne. In Deutschland wurde es zuerst nach einer, Ende der vierziger Jahre erschienenen, französischen Uebersetzung aufgeführt.*) Schon ein flüchtiger Blick auf den oben in Kürze mitgetheilten Gang der Handlung zeigt, wie in dieser Gattung von

*) So wird wenigstens im I. Bande der „Bibliothek d. schönen Wissenschaften" mitgetheilt. In Lessing's „Theatral. Bibliothek" (4. Stück, 1758) spricht Nicolai in der erwähnten Geschichte der engl. Schaubühne von dem „unter uns so bekannten Kaufmann von London".

Digitized by Google

Stücken die Grenzen der Kunst kaum mehr beachtet wurden. Es lag dies eben in dem oppositionellen Charakter dieser Stücke, die denn auch nur in diesem Sinne, in der heftigen Lossagung von der altfranzösischen Tragödie, für uns noch eine Bedeutung haben. Lessing stand schon damals über der Sache; mit seinem so bewundernswürdigen feinen und richtigen Gefühl hatte er die Tendenz jenes neuen englischen Drama's für uns nutzbar gemacht, ohne sich der so rohen und gewaltsamen Mittel zu bedienen. Was ihn bei dem Lillo'schen Stücke angezogen hatte, drückte er in seiner, ein Jahr nach Miß Sara Sampson geschriebenen Vorrede zu Thomson's Trauerspielen (1756) ungemein drastisch aus. Er kommt hier wieder auf das unvermeidliche Thema der „Regeln", denen er das für das Drama viel wichtigere Erforderniß der aus dem Leben genommenen Charaktere entgegenhält, und daran die Bemerkung knüpft, daß er lieber den „Kaufmann von London" als den „sterbenden Cato" geschrieben haben möchte.*) In dem dabei gebrauchten Gleichniß, das die Sache auf die Spitze stellt, erkennt er die unschönen Auswüchse im „Kaufmann von London" selbst ausdrücklich an, aber — es ist doch Blut, ist doch Leben darin!

So vorsichtig nun auch Lessing in seinem großen Reformations-Werke verfuhr, um so bestimmter trat er mit seinen mehr und mehr begründeten und befestigten Anschauungen hervor. In den „Briefen die neueste Literatur betreffend", welche seit 1759 erschienen und deren Verfasser (außer Lessing hauptsächlich Nicolai, Moses Mendelssohn, später Thom. Abbt u. A.) auf's strengste ihre Anonymität bewahrten, hatte Lessing, gelegentlich eines wuchtigen Angriffs gegen Gottsched, gewissermaßen die Quintessenz seiner tiefen Einsicht in Bezug auf diese Frage in unnachahm-

*) Der Satz lautet wörtlich: . . . „So wie ich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckel hinten und vorne, erschaffen, als die schönste Bildsäule des Praxiteles gemacht haben möchte: so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des sterbenden Cato seyn, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derentwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen." In Ulrici's Einleitung zu der neusten Schlegel-Tieck'schen Ausgabe von Shakespeare's Werken wird die Stelle irrthümlich auf Lessing's „Theatr. Bibliothek" zurückgeführt und außerdem auf Shakespeare's Kaufmann von Venedig bezogen.

Digitized by Google

licher Prägnanz dargelegt. Nachdem er Gottsched jedes Verdienst um das deutsche Theater bestritten *), fährt er fort:

„ . . . Er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines Französirenden, ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht. — Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung ꝛc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben. — Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nützen gesucht; wie sein Cato es beweise. Denn eben dieses, daß er den Addison'schen Cato für das beste Englische Trauerspiel hält, zeiget deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen, und damals keinen Shakespeare, keinen Johnson, keinen Beaumont und Fletcher ꝛc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen. —

*) Es ist die berühmte Stelle im 17. Literaturbrief (16. Februar 1759), welche beginnt:

„„Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserungen dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.““ „Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen. Als die Neuberin blühte und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sahe es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln, man kümmerte sich um keine Muster. Unsere Staats- und Helden-Actionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben. Dieses Verderbniß einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Herr Gottsched nicht der erste, der es einsahe; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen . . .“

Digitized by Google

Wenn man die Meisterstücke des Shakespear, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket. — Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespear ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespear in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet ꝛc. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte, als die Zayre des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem Mohren von Venedig, dessen schwache Copie sie ist?" . . .

Indem nun Lessing diese seit zehn Jahren so gereifte Erkenntniß zu lehren trachtete, bildete sich in den Männern, mit denen er die „Briefe die neueste Literatur betreffend" herausgab, gleichzeitig eine Art von Schule für diesen deutsch-nationalen Standpunkt in der Literatur. Denn deutsch-national war dieser Standpunkt, darin lag seine wesentliche Bedeutung, und sein Unterschied gegen Gottsched's Bestrebungen. Daß Lessing dabei Gottsched jedes Verdienst um das deutsche Theater absprach und darin ungerecht gegen ihn wurde, läßt sich wohl aus der Situation erklären. Er stand zu sehr inmitten der Krisis, im Haupttreffen, um Gottsched gerecht werden zu können. Und dieser wiederum, in seinem hochmüthigen Trotze, that das Seine dazu, dem Gegner eine objectivere Anschauung zu erschweren. Noch

Digitized by Google

in seinem „Handlexikon der schönen Wissenschaften" (1759) konnte dieser Mann sich auf folgende Notiz über Shakespeare beschränken:

„Shakespear (William) ein engländischer Dichter. Die Engländer machen viel Wesens aus seinen theatralischen Gedichten, die an der Zahl sehr groß sind. Doch hat sich in neuern Zeiten eine gewisse Frau Lenox gefunden, die vielen seiner berühmtesten Stücke die Fehler gewiesen hat . ."

Einige Jahre später, im zweiten Theile seines „Nöthigen Vorraths zur Gesch. d. deutschen dramatischen Dichtkunst" (1765) hatte er sich noch zu einem schwachen Ausfallgegen den „brittischen Abgott Shakespear" und gleichzeitig gegen Lessing und dessen „Miß Sara Sampson" aufgerafft.*) Gottsched konnte und wollte auch bei der Bitterkeit des Streites nicht mehr erkennen, wie tief Lessing's Blick gerade bei dieser poetisch noch so unbedeutenden Production den Punkt herausgefunden hatte, von wo aus unserm Drama zu helfen war. Gottsched hatte im ersten Theil seines „Nöthigen Vorrath" ꝛc. (1759) mit patriotischem Selbstgefühl hergezählt, was für eine Menge dramatischer Dichtungen wir Deutschen schon aufzuweisen hätten. Lessing hingegen, der auch den Franzosen gegenüber damit nicht prahlte, legte vielmehr die Hand an, damit wir uns zu einer wirklich eigenen deutschen Nationalliteratur emporschwingen.

Seine nächsten Gesinnungsgenossen setzten in den epochemachenden Literatur-Briefen die Arbeit fort, als Lessing, da er 1760 Berlin verließ, kaum noch einigen Antheil daran mehr hatte. Namentlich war nun Moses Mendelssohn ganz in seines großen Freundes Ideen eingegangen und führte sie mit seinem philosophischen Geiste weiter. „Je größer die Gewalt

*) Gottsched theilte in diesem Nachtrag zu seinem noch heute so höchst werthvollen Verzeichnisse der deutschen dramatischen Literatur ein altes Stück aus dem 15. Jahrhundert mit, die wunderliche Comödie „von Frau Jutten" (Päpstin Johanna) und bemerkte dazu: er wolle keineswegs die Mißachtung der theatralischen Regeln und die Ausschweifungen darin billigen, aber er wolle unsere alten Dichter um der Fehler nicht verwerfen lassen, wegen welcher man die Ausländer lobt oder doch entschuldigt: „Wer weiß, wo noch ein heutiger brittenzender Shakespear drüber kömmt, der nächst der versprochenen Comödie von Dr. Faust auch das Trauerspiel unsers Scherenberg's von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz dem Kaufmann zu London oder Miß Sara Sampson daraus zu machen?"

Digitized by Google

ist" — schreibt Mendelssohn einmal —*) „mit welcher der Dichter durch die Poesie in unsere Einbildungskraft würkt, desto mehr äußerliche Action kann er sich erlauben, ohne der Poesie Abbruch zu thun, desto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poesie mächtig genug unterstützen will. Sie kennen den Shakespear. Sie wissen, wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisirt, und wie leicht er sie, fast spielend aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion in die andere wirft. Aber wie viel Ungereimtheiten, wie viel mit den Regeln streitendes übersiehet man ihm auch in der äußerlichen Action, und wie wenig merkts der Zuschauer, dessen ganze Aufmerksamkeit auf eine andere Seite beschäftiget ist! Wen hat es noch je beleidigt, daß die ersten Auftritte im Tempest auf der vollen See in einem Schiffe vorgehen? Wer ist in England noch der incredulus gewesen, der an der Erscheinung des Geists im Hamlet gezweifelt hätte? Wem ist noch anstößig gewesen, daß die Hauptperson in Othello ein Moor ist, und daß in demselben Stücke ein Schnupftuch zu den schrecklichsten Mißhelligkeiten Gelegenheit gegeben? Die entsetzlichen Vorstellungen sind unzehlig, die in seinen äußerlichen Handlungen vorkommen, und es ist fast keine einzige Regel des Anstandes in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stücke übertritt . . . . . Wer aber das Gemüth so zu erhitzen, und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß, als Shakespear, der hat die Achtsamkeit seines Zuschauers gleichsam gefesselt, und kann es wagen, vor dessen geblendeten Augen die abenteuerlichsten Handlungen vorgehen zu lassen, ohne zu befahren, daß solches den Betrug stören werde. Ein nicht so großer Geist aber, der uns auf der Bühne noch Sinne und Bewußtsein läßt, ist alle Augenblike in Gefahr, Ungläubige anzutreffen . . ." Auch hinsichtlich der zwanglosen Bewegung Shakespeare's acceptirte Mendelssohn Das, was früher schon Lessing so zart angedeutet hatte, als er bei Mittheilung der Proben aus seinem Trauerspiel „Samuel Henzi" hinsichtlich der darin beobachteten Regeln schrieb: „Gewisse große Geister würden diese kleinen Regeln ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig geschätzt haben; wir aber, wir andern Anfänger in der

*) Im 84. der Literaturbriefe (1760).

Digitized by Google

Dichtkunst, müssen uns denselben nun schon unterwerfen." Mendelssohn vertritt hier in den Briefen die gleiche Ansicht: daß nämlich die Freiheiten, die einem Genie gestattet wären, nicht deshalb auch Andere sich erlauben dürften. „Was hilft mir" — schreibt er bei Betrachtung des König Lear*) — „der Bogen des Ulysses, wenn ich ihn nicht spannen kann? Shakespear ist der einzige dramatische Dichter, der es wagen kann, in dem Othello die Eifersucht, und in dem Lear die Raserey, in dem Angesichte des Zuschauers entstehen, wachsen, und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenscenen zu bedienen, um dem Fortgange des Affects einen Ruck zu geben, dem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer ist aber kühn genug, einem Herkules seine Keule, oder einem Shakespear seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden? — "

In ganz ähnlicher Weise äußerte sich auch Lessing mehrere Jahre später in einer Recension über Weiße's Trauerspiel „Richard der Dritte". Herr Weiße bemerkte, man werde bei einer Vergleichung mit Shakespeare's Tragödie, die er erst später kennen lernte, finden, daß er kein „Plagium" begangen habe, — „aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an Shakespeare ein Plagium zu begehen".

Dazu bemerkt Lessing: „Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespears! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben sie zu stellen! — Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespear das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projectirt; aber er borge nichts daraus .... Ich für mein Theil bedaure es wirklich, daß unserm Dichter Shakespear's Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können

*) Im 123. Briefe, August 1760. — Später ist im 147. Briefe (1761) von Shakespeare nochmals die Rede.

**) „Hamburgische Dramaturgie" (1767—69) im 73. Stück.

Digitized by Google

gekannt haben, und doch eben so original geblieben sein, als er jetzt ist: er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß ein einziger übergetragene Gedanke davon gezeugt hätte."

Das war denn freilich ein anderer Standpunkt gegenüber dem großen englischen Dichter, als Gottsched zu den Franzosen einnahm! Und nur bei einer solchen weisen Erkenntniß konnte das Anlehnen an fremde Schöpfungen befruchtend wirken, konnte das deutsche Drama wirklich ein nationales werden. Shakespeare soll studirt, nicht nachgeahmt werden. Das war Lessing's Grundsatz, während Gottsched dekretirte: Macht es genau so wie die Franzosen, so habt ihr auch ein deutsches Drama! Bei Lessing's so lebhafter Opposition gegen Gottsched handelte es sich also nicht einzig um dessen Protection der französischen Classiker, sondern im Grunde mehr um die Einseitigkeit, mit der diese Muster ausgenutzt werden sollten. Je mehr aber an Gottsched's Autorität gerüttelt worden, je mehr hatte derselbe sich in seinen Dünkel verrannt, hatte sich an den einmal von ihm eingenommenen Standpunkt gleichsam festnageln lassen, in wahrhaft selbstmörderischem Trotze!

Lessing hingegen hatte die Gottschedische Richtung schnell genug verlassen und den nöthigen Uebergang in sich selbst durchgemacht. Von Einer gewonnenen Erkenntniß sich zu einer neuen stets fortbildend, hatte er dabei noch in seinen eigenen dichterischen Productionen — nach Miß Sara Sampson — die glänzendsten Zeugnisse für die Selbständigkeit des hier beginnenden deutschen Drama's abgelegt.

7. Wieland's Shakespeare-Uebersetzung. Stimmen dagegen. Chr. F. Weiße. H. W. v. Gerstenberg und die Genie's. Lessing's Dramaturgie und Minna von Barnhelm.

Während so in Deutschland innerhalb weniger Jahre der Läuterungs-Prozeß in Sachen der literarischen Kritik und namentlich mit Bezug auf Shakespeare stattgefunden hatte, war man in England seit Nicolas Rowe so ziemlich auf gleichem Pfade weitergegangen. Seit der letzterschienenen kritischen Ausgabe von Warburton (1747) war es besonders ein auch in Deutschland bereits sehr verehrter englischer Dichter gewesen, der durch eine geistvolle ästhetische Schrift die Freunde Shakespeare's in Deutschland

Digitized by Google

wesentlich unterstützte. Es war der berühmte Verfasser der „Nachtgedanken" Edw. Young in seiner Schrift »Conjectures on original Compositions«, welche im Jahre 1760 auch in deutscher Ausgabe erschien, in kritischen Zeitschriften viel besprochen und viel gelesen wurde. Aber Shakespeare's Werke selbst waren dabei dem nicht englisch lesenden Publikum so gut wie unbekannt geblieben, denn erst von zwei Stücken *) waren Uebersetzungen erschienen, und diese nicht in einer Form, welche dem Verständniß des Dichters hätte besonders förderlich sein können, eines Dichters obenein, der in seinem ganzen Wesen erfaßt werden mußte, wollte man ihn begreifen.

Da hatte ein deutscher Dichter, der seit noch nicht langer Zeit in der Literatur genannt ward, die Kühnheit, sich an eine deutsche Uebertragung der dramatischen Werke Shakespeare's zu machen. Es war Christoph Martin Wieland, der bis dahin in Zürich und Bern eine Reihe von Dichtungen, in Bodmer's Richtung, hatte erscheinen lassen. Erst 1758 hatte Wieland ein Drama „Johanna Gray" veröffentlicht, welches bald als die Nachbildung eines englischen Stückes (von Rowe) enthüllt wurde.**) Wieland's Studien in der englischen Sprache und Literatur hatten ihn aber auch mit Shakespeare näher bekannt gemacht. Wieland selbst war noch überaus jung für ein solches Riesenwerk; er besaß keine Welt- und Menschenkenntniß, um aus der poetischen Wunderwelt, die ihm Shakespeare's Dramen enthüllten, die besondere Individualität des Dichters ganz zu verstehen, und überall dahin ihm mit sicherm Schritt zu folgen, wo dieser Dichter uns das Menschenherz in allen Tiefen enthüllt.

Der erste Band der Wieland'schen Uebersetzung erschien 1762, und mit dem achten Bande (1766) schloß er das Unternehmen ab. Er hatte

*) Außer dem besprochenen „Julius Cäsar" und jenen Scenen aus Richard dem Dritten war nur noch die Tragödie „Romeo und Julie" in schlechter Uebersetzung eines Ungenannten erschienen (1758).

**) Lessing kritisirte das Stück in den Literatur-Briefen sehr scharf und druckte neben mehreren Citaten daraus Stellen aus einem englischen Stücke ab, die wie eine Uebersetzung sich ausnahmen. Sarkastisch bemerkte Lessing dazu: wie bekannt wir deutschen Dichter schon in England wären! . . . „Was kann Herr Wieland dafür, daß Nicolas Rowe schon vor vierzig und mehr Jahren gestorben ist!"

Digitized by Google

zwei und zwanzig Stücke ganz oder theilweise übersetzt, alle in Prosa, mit Ausnahme des „Sommernachtstraum", dessen Uebertragung in den Versmaßen des Originals wohl als des Uebersetzers vorzüglichste Leistung anzusehn ist. Wieland selbst schrieb später, als Eschenburg den vollständigen Shakespeare ankündigte: „Der Verbesserer wird nur zu manche Stellen, wo der Sinn des Originals verfehlt oder nicht gut ausgedrückt worden, und überhaupt vieles zu poliren und zu ergänzen finden .... Mein Vorsatz, als ich in dieser mühsamen Uebersetzung Erholung von noch mühsamern Geschäften suchte, war, meinen Autor mit allen seinen Fehlern zu übersetzen; und dies um so mehr, weil mir däuchte, daß sehr oft seine Fehler eine Art von Schönheiten sind. Verschönern ist keine so große Kunst, als sich einige einbilden; und sehr oft würde mich eine Stelle, über welcher ich Stunden lang brütete, nur einen Augenblick gekostet haben, wenn ich den Shakespeare hätte reden lassen wollen, wie er selbst vielleicht sich ausgedrückt hätte, wenn er Garriks Zeitgenosse gewesen wäre." —

Dies Bestreben Wieland's, im Charakter der Zeit Shakespeare's zu schreiben, — für eine andere Sprache, als die des Originals, gewiß eine kaum zu lösende Aufgabe! — hatte ihn denn auch zu Schwülstigkeiten, zu neuen Wortbildungen und schwer verständlichen Ausdrücken verleitet. Schlimmer aber als diese, durch die enormen Schwierigkeiten leicht zu entschuldigenden Mängel waren die Anmerkungen, die er zu einzelnen Stellen machte, besonders da, wo er es motivirte, wenn er längere Dialogstellen, ja ganze Scenen ausließ, die er so abscheulich fand, daß er sie den deutschen Lesern gar nicht bieten mochte, und die er meist nur damit zu erklären suchte, daß Shakespeare solche Gemeinheiten für den niedrigsten Pöbel geschrieben habe. Man wird über diese Anmerkungen und Parenthesen Wielands um so mehr erstaunen müssen, wenn man sie mit den Ausdrücken höchster Begeisterung vergleicht, in denen er schon 1758 in einem Briefe an Zimmermann über Shakespeare urtheilt: ..... „Sie kennen diesen außerordentlichen Menschen durch seine Schriften. Ich liebe ihn mit allen seinen Fehlern. Er ist fast einzig darin, die Menschen, die Sitten, die Leidenschaften nach der Natur zu malen .... Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe, mehr neue, schöne, erhabene, treffende Gedanken,

Digitized by Google

mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke, als bei diesem unvergleichlichen Genie? . . ."

Auch Alex. Pope's Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe, mit welcher Wieland statt eines eigenen Vorwortes seine Uebersetzung ohne jede Anmerkung einleitet, war damit vom Uebersetzer gewissermaßen adoptirt, und Pope's so hohe Verehrung des Shakespeare'schen Genius ist keineswegs durch so starke Clauseln bedingt, wie es bei Wieland in dessen Anmerkungen der Fall ist. *) Man sieht aus diesem Verhältniß, daß damals in der That die Bewunderung des britischen Dichters in Deutschland nur in sehr wenigen vereinzelten Köpfen flammte. Wieland, bei seiner eigenen so großen Liebe zu dem Dichter, wußte das sehr wohl und wurde bei den derbkomischen Scenen (in Heinrich IV., in „Was ihr wollt" u. s. w.) mehr und mehr bedenklich, ob er durch Mittheilung solcher Scenen seine Absicht, das deutsche Publikum mit Shakespeare zu befreunden, nicht selber von vornherein kreuzen werde. Dazu kommen die Schwierigkeiten, die ihm die Uebersetzung so vieler Wortspiele bereitete, — er ließ die betreffenden Stellen und Scenen ganz weg, mußte sich in den Parenthesen und Anmerkungen deshalb rechtfertigen und wählte für die Bezeichnung der weg-

*) Alexander Pope's Hauptabsicht in der betreffenden Vorrede zu seiner Ausgabe (1725 zuerst erschienen) ging dahin, die meisten gegen den Dichter erhobenen Vorwürfe zu entkräften, Fehler, aus denen man seine Unwissenheit, Mangel an Sprachkenntniß u. s. w. erkennen wollte, aus den Verderbungen des Textes zu erklären, von denen die Ausgabe von Heminges und Condell voll sei. Ferner müßten seine Stücke nach den verschiedenen Epochen seiner dichterischen Thätigkeit, nach einer erst herzustellenden richtigen Reihenfolge, beurtheilt werden. Shakespeare's Mangel an Bildung stellt Pope entschieden in Abrede und weist namentlich auf Coriolan und Julius Cäsar hin, auf die feinen Unterschiede, welche hier in den Sitten der Römer im ersten und im zweiten Stücke zu erkennen sind. Weil Ben Johnson der „um vieles Gelehrtere" war, so habe man dem Shakespeare kurzweg alle Gelehrtheit abgesprochen. „Den Shakespeare nach den Regeln des Aristoteles beurtheilen, wäre nicht anders, als einen Mann nach den Gesetzen eines gewissen Landes zu richten, der unter den Gesetzen eines andern gehandelt hätte". Auch Pope weist schon auf die besondere Zuhörerschaft hin, welche Shakespeare seiner Zeit hatte und will damit die Ueberschwenglichkeiten in den Tragödien wie die niedrigern Späße in den Lustspielen erklären, — aber „auch hierin erhebt sich der Witz unsers Autors über seinen Gegenstand; sein Genie gleicht in diesen niedrigen Scenen irgend einem Prinzen in einem Ritterbuche, der in einen Schäfer oder Bauern verkleidet ist; eine gewisse Hoheit, ein gewisser Geist bricht hie und da hervor und verräth seinen höhern Stand und seine verhehlten Vorzüge".

Digitized by Google

gelassenen Derbheiten oder mancher uns wenig schmackhaften Witzeleien den möglichst starken Ausdruck. Daß er dabei oft den wahrhaften Humor oder manche frappante Züge in der wahren Charakteristik übersah, — das läßt sich sehr wohl mit dem Geschmacke der Zeit entschuldigen, wie wir ja bei Shakespeare selbst — und auch heute noch, wo wir seine Größe wahrlich nicht mehr unterschätzen — solche Entschuldigungen gelten lassen müssen.

Interessant für Wieland's eigene Fortentwickelung ist es dabei, wie Shakespeare auf ihn einwirkte, um ihn aus seinen himmlischen Regionen zur Erde herabzulenken, in seiner Intimität mit christlichen Heiligen seinen Blick auf das Innere des Menschen zu richten. Hatte doch Bodmer noch wenige Jahre vorher seinen jungen Günstling Wieland voll begeistertem Lobe einen Ezechiel genannt, der die Gesichte Gottes sah. Noch im Sommer d. J. 1756 schrieb Wieland: Er sei der Thorheiten dieser Welt und seiner eigenen herzlich müde, er wünschte sich eine Wüste; und in einem andern Briefe (an Zimmermann) schrieb er: „Ich liebe mehr die Aussichten in ein anderes als in dieses Leben. Ich bin hier nur par devoir, nicht par inclination."

Er hatte für solch „Selenfieber", wie er es selbst nannte, damals zuweilen im Plutarch oder im Don Quixote Rettung gefunden. Wie natürlich, daß da die unvergleichliche Gesundheit der Shakespeare'schen Natur mächtig und heilsam auf ihn einwirken mußte! Er war auch nach Beendigung seiner Uebersetzung wiederholt mit inniger Liebe zu Shakespeare zurückgekehrt, wie z. B. in seinem Aufsatze „Der Geist Shakespeares", welchen er im ersten Jahrgang seines „Merkur" veröffentlichte, und den er mit dem Ausspruch begann: Unter allen Büchern sei Shakespear das letzte, das sich ein Mann von Verstand und Geschmack dürfe nehmen lassen.*)

*) „Der deutsche Merkur". 3. Bd. Weimar 1773. Den Hauptinhalt dieses Aufsatzes bildet eine Zusammenstellung besonders geistreicher Aussprüche, Lebenswahrheiten ꝛc. aus Hamlet. Dieselben sind von Wieland mit einer überaus begeisterten Verherrlichung Shakespeare's eingeleitet. Es heißt darin u. A.: „Welcher Schriftsteller hat jemals so tief in die menschliche Natur gesehen? Wer ihre geheimsten Triebräder, ihre verdecktesten Bewegungen, alle ihre Gesetze, Abweichungen und Ausnahmen — wer das Unterscheidende jeder Leidenschaft, jedes Temperaments, jeder Lebensart, jeder Classe, jedes Geschlechts besser gekannt als Er? ... Ich kenne die Weisen der Griechen und Römer, und nicht von gestern her; aber ich kenne keinen, der Shakespearn an Kenntniß

Digitized by Google

Dabei ist noch zu beachten, daß Wieland, wie er selbst später bekannte, für das Dramatische wenig Sinn hatte.*) Konnte er aber den Dramatiker Shakespeare nicht überall verstehen, so zog ihn doch sowohl der gewaltige Flügelschlag seiner Poesie, wie das Tiefe und Erhabene seiner Natur unwiderstehlich an. Im Großen und Ganzen, und das war die Hauptsache, wußte er den Dichter wohl zu würdigen und das große Verdienst seiner immerhin sehr mangelhaften Uebersetzung wird dadurch nicht im mindesten verringert, daß sie späterhin weit übertroffen wurde.

Von Wieland's Zeitgenossen konnten freilich nur wenige das Verdienstliche dieser Arbeit überschauen, und auch hierin war wieder Lessing's weiter Blick Allen voraus. Die erste schlimme Kritik, welche die Wieland'sche Uebersetzung erfuhr, ging von der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" aus, der von Fr. Nicolai begründeten kritischen Zeitschrift, welche mit dem fünften Bande von Nicolai aufgegeben und an Christian Felix Weiße überlassen war. Die Kritik**) ist hinsichtlich der gegen die Fehler der Uebersetzung gerichteten Ausstellungen nicht gerade ungerecht. Sie erkennt an, daß Wieland „seiner edeln Kühnheit wegen" Dank verdiene, und die auffallendsten der vom Uebersetzer begangenen oft sehr argen Fehler sind in einem acht Seiten langen Verzeichniß mit Sachkenntniß dargethan. Aber

---

des Menschen übertreffe.... Durch alle seine Werke athmet Liebe der Wahrheit und Tugend; alle beseelt ein freier, unerschrockener, edler und wohlthätiger Geist —" u. s. w.

In diesem Aufsatze kommt Wieland auch auf seine Uebersetzung zu sprechen, wobei er sagt: „Niemand kennt ihre Mängel besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben, und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte, bloß Gerechtigkeit wiederfahren ließ." ... (Folgt dann die schon erwähnte Anzeige von der zu erwartenden Eschenburg'schen Ausgabe des Shakespeare.)

In dem nämlichen Bande des „Merkur" (1773) theilt übrigens Wieland bereits eine der Quellen Shakespeare'scher Stücke mit, nämlich die vollständige Erzählung des Cinthio: „Der Mohr von Venedig".

*) Wieland schrieb einmal (gelegentlich einer Erwähnung der in der Thalia zuerst abgedruckten Scenen aus „Don Carlos"): .... „Das dramatische Fach ist niemals weder mein innerer Beruf noch mein besonderes Studium gewesen; ich besitze wenig von allem dem, was man unter dem vielsagenden Worte Theaterkenntniß begreift." (Gruber's „Chr. M. Wieland". II.)

**) Sie befindet sich in der „Bibliothek" 9. Band, 2. Stück, vom J. 1763 und zieht sich nur erst auf den 1. Band der Wieland'schen Uebersetzung.

Digitized by Google

der Hauptvorwurf in dieser Kritik ist trotz des ausgesprochenen „Dankes“ gegen das Unternehmen einer Shakespeare-Uebersetzung im Ganzen gerichtet. Der Herr Kritiker gesteht nämlich, er habe schon bei der ersten Ankündigung dieses Werkes sich gefragt: ob er nicht lieber gewünscht hätte, „daß Shakespeare niemals möchte übersetzt werden“, und er begründet diesen Wunsch also: „Es zeigten sich unsern Gedanken auf einmal alle die elenden Nachahmer, die diese Uebersetzung wird hervorkeimen lassen, alle die deutschen Shakespeare die begrabenen Hanswürste aufwecken werden, Todtengräberliedlein singen, Könige rasend werden, Gewitter und Stürme mit Hexentänzen in Calsonium aufführen, und Sterbeglocken zu Grabe werden läuten lassen. Was das Vergnügen anbetrifft, so muthmaßten wir, daß der größte Theil der Leser sich an den Fehlern des Shakespear ärgern werde, ohne seine Schönheiten zu fühlen; da zumal die wenigen Leute von Genie und Geschmack gewiß das Original lieber selbst lesen werden, und wir zehn gegen eins setzen wollten, daß diejenigen, die nicht das Herz haben, den Dichter in seiner Originalsprache kennen zu lernen, auch in keinen großen Versuch gerathen möchten, das Gold in dieser rohen Erzstufe so wenig aufzusuchen, und die Schlacken abzusondern, wenn es ausgegraben wird, als wenn sie es selbst in dem Schachte suchen sollten.“ — Der Kritiker führt hiernach aus, daß auch die Uebersetzung dieses Dichters Schwierigkeiten habe, die kaum zu überwinden seien, und glaubt deshalb: „daß wenn ja mit dem Shakespear in unsrer Sprache etwas vorzunehmen wäre, man nur einen Auszug von Scene zu Scene liefern solle, um die Oekonomie des Stücks, und die Situationen, die Shakespear oft so glücklich herbeizuführen weiß, nicht zu verlieren, die besten und schönsten Stellen aber ganz übersetzen möge“.

Wieland fühlte sich veranlaßt, am Schlusse des letzten Bandes seiner Ausgabe sich zu vertheidigen und u. A. zu versichern, daß man mit der Bemerkung: Shakespeare hätte gar nicht übersetzt werden sollen, ihm da wehe gethan habe, wo er am empfindlichsten sei. Daß es ihm damit Ernst war, zeigte er noch später, durch die wirklich reine Freude, mit welcher er im „deutschen Merkur“ (1775) die Anfänge der Eschenburg'schen Uebersetzung dem Publikum empfahl: „Mit wahrem Vergnügen eile

Digitized by Google

ich, die ersten Theile der neuen verbesserten und vervollständigten Ausgabe des größten, lehrreichsten und unterhaltendsten Schauspieldichters, der je gewesen ist und vermuthlich sein wird, anzuzeigen. Wer ihn nicht englisch lesen kann, müßte sich selbst Feind sein, wenn er säumen wollte, sich diesen deutschen Shakespeare anzuschaffen ꝛc."

Aber noch von ganz anderer Seite als von den Leuten der „Bibliothek", denjenigen, welche Shakespeare's Einführung in Deutschland überhaupt nicht guthießen, hatte Wieland scharfe Angriffe zu erdulden, nämlich von der entgegengesetzten Seite, von jenen Genie's, welche jetzt als „deutsche Shakespeare" (wie die „Bibliothek" sie gefürchtet hatte) die Reform unserer Literatur in die Hand nehmen wollten.

Der Erste, H. W. v. Gerstenberg, kennzeichnet diesen Uebergang in unserer Literatur, aus der Abneigung gegen das Gewaltige einer dichterischen Naturkraft in die extreme Richtung der Genie-Epoche, am deutlichsten. Gerstenberg hatte in einer Schrift über „Merkwürdigkeiten der Literatur" (1766) eine Abhandlung „Versuch über Shakespears Werke und Genie" herausgegeben*), in welcher er zunächst die leidige Frage der Aristotelischen Einheiten zu Gunsten des britischen Dichters erörtert, viel umständlicher als es bereits Lessing gethan, ohne aber die Frage in ihrer Tiefe wie Lessing zu erfassen. Indem er sich bei überflüssigen Vergleichen mit Calderon aufhält, berührt er die Dinge nur rein äußerlich. Er gesteht zu, Shakespeare habe im Interesse der Mannigfaltigkeit nicht nur die Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung, sondern sogar die Einheit „des Styls" und „des Zwecks" geopfert. Gerstenberg will auch diese Fehler bei Shakespeare nicht vertheidigen, aber hinterher setzt er auseinander, daß Aristoteles selbst nur ein Kind seiner Zeit gewesen sei, daß ganz besonders seine Poetik nur ein „ziemlich obenhin, oder wenigstens nach sehr prekären Prämissen überdachtes" Werk sei. Aus Young's „Rache" werden lange Stellen, englisch mit beigefügter Prosa-Uebersetzung, citirt, und danach ziemlich unfruchtbare Vergleichungen der Young'schen Tragödie

*) Der Aufsatz ist in der Ausgabe von Gerstenberg's „Vermischten Schriften" unter der Bezeichnung „Etwas über Shakespeare" wieder abgedruckt worden, mit Weglassung der heftigsten Angriffe gegen Wieland.

Digitized by Google

mit Shakespeare's Othello angestellt. Was die „Geschmacks-Fehler" Shakespeare's betreffe, die man ihm vorwerfe, „das Gezierte, Spitzfindige, Zweideutige und Uebertriebene" im Ausdruck, so erinnert Gerstenberg daran, daß Shakespeare's Lebensjahre „gerade das goldene Zeitalter der Wortspiele waren; daß König Jakob der affectirteste Sprecher von der Welt" gewesen u. dgl. m.

Die Abhandlung Gerstenberg's ist nicht ohne eigenthümlichen Geist geschrieben, zeigt aber dabei auch bereits das Affectirte, gesucht Originelle, das dieser hier sich entwickelnden Richtung eigen war. Dazu gehört die wunderliche Bemerkung, „daß die Shakespeare'schen Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur zu beurtheilen" seien.

Allerdings hatte Gerstenberg zwei Jahre später seine furchtbare Tragödie „Ugolino" enthüllt, die „aus dem Gesichtspunkte der Tragödie" sich schwer würdigen ließ: Ein fünfaktiges Drama, das uns einen Kerker zeigt, in welchem ein Vater mit seinen Kindern nach und nach verhungern — ! Sieht das nicht wie eine Satyre auf die Einheit von Ort, Zeit und Handlung aus? Das sollte es aber nicht sein, es war vielmehr die Dichtung eines — Original-Genie's! Diese gefährliche Periode in unserer Literatur hatte Gerstenberg mit seinen Briefen über „Merkwürdigkeiten der Literatur", zu denen der Shakespeare-Aufsatz gehörte, gleichsam eröffnet. Daneben aber hieb er auf Wieland wegen dessen Uebersetzung mit solcher Original-Grobheit los, daß der Besonnene, welcher das Verdienst auch unter den verzeihlichen Mängeln erkannte, geneigt sein mußte, den Gekränkten in Schutz zu nehmen.

Das that denn auch, wie schon erwähnt, vor Allen Lessing, und zwar in seiner seit dem Mai 1767 begonnenen „Hamburgischen Dramaturgie". Es geschieht dies gelegentlich einer Beurtheilung von Voltaire's „Zaire", welcher er Shakespeare's „Romeo und Julie" entgegenstellt. In diesem Vergleiche charakterisirt er die Shakespeare'sche Dichtung in ihrem eigentlichen innersten Wesen so schlagend, daß die Stelle hier gleich den Bemerkungen über Wieland vorausgeschickt sein mag:

„Die Liebe selbst hat Voltairn die Zaire diktirt: sagt ein Kunstrichter

Digitized by Google

artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Juliet von Shakespear. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr verständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleystyl der Liebe vortrefflich.... Aber der beste Kanzelist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste...."

„Von der Eifersucht läßt sich ungefähr dasselbe sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespear, eine sehr kalte Figur.... Wir hören in dem Orosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen, aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

„Aber ist es denn immer Shakespear, werden einige meiner Leser sagen, der alles besser verstanden hat, als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife die Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Uebersetzung vom Shakespear. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, viel Gutes davon zu sagen. Nicht um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben; sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder andere als Herr Wieland würde in der Eile noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben, aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich

Digitized by Google

jemand besser machen. So wie er uns den Shakespear geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten". *)

In Lessing's „Hamburgischer Dramaturgie", diesem unschätzbaren und unvergleichlichen Muster wahrer Kritik, ist es als besonders bedeutsam zu erkennen, daß der große Reformator deutschen Geistes, wiewohl Er wie irgend Einer in das eigentliche Wesen des Shakespeare'schen Genius zu dringen vermochte, doch weit entfernt dabei blieb, in eine Shakespeareomanie zu verfallen, die gerade in diesem Zeitpunkte begann, einige jugendliche poetische Köpfe zum Schwindeln zu bringen, wie zuerst Gerstenberg, und bald nach diesem den hochbegabten und ebenso wunderlichen M. R. Lenz. Während Gerstenberg mit den französischen Classikern auch gleich die ganze Aristotelische Lehre über Bord warf, beschränkte sich Lessing darauf, seine begonnene Opposition gegen die französischen Classiker und gegen die mißverständliche Anwendung der „Poetik" fortzuführen, und er rief den Stürmern, welche sogar in der Regellosigkeit gewissermaßen eine Bedingung für das neue deutsche Drama erkennen wollten, manches ermahnende Halt zu. Auf dem Wege, den er mit „Miß Sara Sampson" betreten, kam es ihm vor Allem darauf an, ein lebendigeres Interesse in die Fabel des Drama's zu bringen. Er hatte es auch nicht verschmäht, selbst einen Franzosen für seine Zwecke dem deutschen Publikum näher bekannt zu machen: Diderot, welcher ebenfalls die Richtung des „bürgerlichen" Schauspiels eingeschlagen hatte. Lessing hatte schon 1760 das „Theater des Diderot" („Der Hausvater" und „der natürliche Sohn") übersetzt und im Vorwort erklärt: Seit Aristoteles habe sich kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben, und auch für uns werde es von Vortheil sein, daß man unter den Franzosen selbst die eigenen Muster zu verwerfen anfange,

*) Außer den hier mitgetheilten und so charakteristischen Aeußerungen Lessing's über Shakespeare ist in seiner Dramaturgie noch jener Aufsatz von größtem Interesse, wo er sich über die Art ausläßt, in welcher Shakespeare bei der Anwendung von Geister-Erscheinungen verfuhr. (Dramaturgie, 11. Stück.)

Digitized by Google

die bei uns in so unberechtigter Weise uns aufgedrungen worden. — Shakespeare bildet keineswegs die Axe, um die sich Lessing's dramaturgische Theorien bewegten, wenn er auch jede günstige Gelegenheit ergriff, auf ihn hinzuweisen, — nicht damit man seine Schönheiten, oder gar seine Fehler, nachahme, sondern damit man an seiner Natur sich bilde.

Während Lessing so in seiner „Dramaturgie" wie in seinem kurz zuvor erschienenen „Laokoon" die ästhetische Kritik auf eine bis dahin ungeahnte Höhe gebracht hatte, war er mit der dramatischen Production ebenfalls Allen voraus, denn schon war auch seine „Minna von Barnhelm" erschienen.

Auf diese Schöpfung war allerdings schon Diderot von größerer Einwirkung gewesen, als das englische Theater, wiewohl auch in diesem deutschen Muster-Lustspiele, in diesem Werke „von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt", wie Goethe es mit voller Bewunderung und in Anerkennung seines unberechenbaren Einflusses bezeichnete, gewisse — freilich sehr äußerliche — Beziehungen zum englischen Theater zu erkennen sind. Früher als das neue bürgerliche Trauerspiel hatte in England das Lustspiel, durch lebendige Schilderung moderner gesellschaftlicher Zustände und insbesondere lächerlicher Charaktere, sich große Geltung verschafft. In einem Lustspiele von G. Farquhar »The constant couple« (erschien 1700) ist die Person eines braven Obersten vorgeführt, dessen Regiment aufgelöst ist, und der deshalb, aus einem gewissen Gefühl des Stolzes, seiner Liebe zu einer schönen Frau entsagen will. Dieses Motiv ist von der übrigen Handlung des englischen Stückes, den lächerlichen und etwas groben Conflicten zweier Gecken und anderer Personen, fast ganz überdeckt, und von allen Charakteren des Lessing'schen Stückes erinnert sonst kein Zug weiter an die Figuren jener englischen Comedy; am allerwenigsten aber hat Lessing's Minna selbst mit der Angebeteten des englischen Obersten etwas gemein. *) Wenn aber dabei

*) Der Oberst Standard hat freilich auch eine Narbe, auf welche er mit Bitterkeit hinweist, als ihm ein Freund bemerklich macht, er möge doch sein Glück bei den Weibern versuchen. In der nächsten Scene lernen wir die Angebetete seines Herzens, Lady Lurewell, kennen. Der Oberst erklärt ihr: „Ich hoffte einst auf die Ehre, Sie gegen alle Angriffe zu vertheidigen, durch mein Recht auf Ihre liebenswerthe Person; jetzt aber muß meine Liebe auf mein Glück warten. Mein Stand war mir Geleitsbrief zu den Schönen,

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Digitized by Google

nicht zu verkennen ist, daß Lessing die Anregung zu seinem Tellheim aus dem erwähnten Zuge des Oberst Standard erhalten hat, so muß es um so mehr ins Gewicht fallen, wie wenig er sich von den sichtbaren Einflüssen beherrschen ließ. Wenn Lessing einzelne Motive der Handlung dem neuern englischen Lustspiel entnommen hatte, wenn dabei die ganze Richtung des Stückes an Diderot sich anschloß, und wenn aus der vollendeten Charakteristik, aus der bei Lessing selbst kaum wieder so vorkommenden Individualisirung aller Gestalten das Studium Shakespeare's hervorleuchtet, so hatte er es dennoch vermocht, damit ein echt deutsches Stück zu schaffen und zwar das erste deutsche Stück, welches trotz der englischen Vorbilder und trotz Diderot — aus wahrhaft deutsch nationalem Bewußtsein hervorgegangen war, die erste reife und herrliche Frucht des deutschen Drama's.

8. Herder führt Lessing's Ideen über Shakespeare weiter aus. Seine verloren gegangenen Uebersetzungs-Versuche. Seine Abhandlung: „Shakespear".

Lessing's außerordentlicher Einfluß auf die jüngern Zeitgenossen trat zunächst noch am stärksten und am meisten fördernd auf den Gebieten kritisch-ästhetischer Untersuchungen hervor. Es ist wohl zu beachten, daß unter denjenigen, die von dem frischen Hauche des Lessing'schen Geistes sich angeregt fühlten, in dem neuen Leben der deutschen Literatur ihre Kräfte

---

adelte meine Leidenschaft und gab meiner Liebe Werth. Was einst das Leben der Ehre war, ist jetzt mein Leichentuch, in welchem auch meine Liebe begraben werden soll."

Lady Lurewell (lure — ködern, anlocken) antwortet ihm zwar darauf, daß ihre Liebe zu ihm nicht wanke, — aber die Dame ist eine raffinirte Kokette, der es nur darauf ankommt, so viel Männer als möglich an sich zu fesseln, um sie zu betrügen, weil sie selbst einmal von einem Manne, den sie liebte, betrogen worden sei. Durch einen Ring findet sie im letzten Akte erst jenen Ungetreuen wieder und zwar erkennt sie ihn in der Person des — Oberst Standard! — Die Hauptfigur in dem englischen Stücke ist übrigens Sir Harry Wildair, ein Londoner Dandy und Abenteurer, dessen Charakter auch in einem zweiten Stücke Farquhar's fortgesetzt ist.

Fr. L. Schröder hatte später (etwa 20 Jahre nach Lessing's Minna) beide englischen Lustspiele bearbeitet, ersteres unter dem Titel „Der Ring". Auch Schröder war in seiner Bearbeitung sehr selbständig, obwohl er die Charaktere und Motive der Handlung so ziemlich beibehielt, während Lessing nur zwei Momente daraus entnahm und für ein völlig anderes Stück verwerthete.

Digitized by Google

geltend zu machen, der für jetzt Bedeutendste von Allen — Joh. Gottfr. Herder — zunächst ebenfalls mit der höchsten Begeisterung auf Shakespeare blickte, während doch in seiner ganzen so umfassenden Thätigkeit die dramatische Production gerade die unvergleichlich schwächste Seite blieb.

Natürlich war es, daß bei Herder's universalem Geiste auch das Drama, das in den ersten kräftigen Keimen sich bei uns entwickelte, seine Aufmerksamkeit und Sympathie erregte. Und hier gerade sehen wir ihn zunächst überall an Lessing sich unmittelbar anschließen. In seinen frühsten kritischen Versuchen, „Ueber das deutsche Theater", „Vom britischen Geschmack im Schauspiel" und andern Aufsätzen*) bilden die Ansichten Lessing's in seinem 17. Literatur-Briefe den Kernpunkt. Aber er wußte bald, namentlich in seinen Anschauungen über Shakespeare, sich die Gesichtskreise zu erweitern und auf eigenen Füßen zu stehn. Mit Schärfe urtheilte er über die Verirrung Gerstenberg's in dessen Ugolino.**) Er sprach anerkennend von dem darin herrschenden „Shakespearisch-wilden Feuer", aber er wies dem deutschen Dichter, den er als „Kenner" Shakespeare's achtete, in allen Punkten nach, wo der Dichter des Ugolino ganz und gar nicht Shakespearisch sei. „Ich weiß, wie sehr Shakespear mit unsern Empfindungen schalten und walten kann; aber so unmenschlich, so gegen die Sympathie des Zuschauers schaltet er nur, wenn sich die Leidenschaften brechen, also nur im Vorbeigehen, um andere desto tiefer einzudrücken."

In Straßburg, 1770, finden wir Herder ganz von Shakespeare erfüllt, und er freut sich, wenn er seine zunehmende Verehrung für denselben in den Briefen an seine damalige Geliebte (und spätere Gattin) Dieser begreiflich machen kann. Einmal citirt er Hamlet — „mein ehrlicher, guter, launischer, toller Hamlet", — dann spricht er von Othello's „großem,

*) Sie sind in der Zeit geschrieben, als Herder in Riga Lehrer an der Domschule war. Der erstgenannte Aufsatz scheint einem frühern Entwurfe zu den i. J. 1767 erschienenen Fragmenten über die neuere deutsche Literatur angehört zu haben. Beide Aufsätze sind in seinem literarischen Nachlaß mitgetheilt.

**) In der Nicolai'schen „Allg. Deutschen Bibliothek" von 1769; außerdem abgedruckt in „J. G. v. Herder's Lebensbild", von seinem Sohne Dr. E. G. v. Herder herausgegeben.

Digitized by Google

edeln Charakter", der sein Mitleiden hat „selbst im feierlichen Augenblicke seines Mordes", und er knüpft daran Desdemona's so unendlich rührendes todahnendes Lied; und später wieder erinnert er an Lear und seine Cordelia. Am eingehendsten unterhält er seine Braut mit „Romeo und Julie". Er fragt sie einmal: sie habe ohne Zweifel Weiße's Stück, das dies Sujet behandelt, gelesen: „Wie wenn Sie einmal den Muth hätten, sich an das Shakespeare'sche Stück dieses Namens zu machen? Allen Pöbelwitz der Zwischenscenen, und alle das Verworrene, was diesem Dichter eigen ist, müssen Sie ihm schon verzeihen, zumal alle dergleichen in der Uebersetzung schielet.*) Aber die Stellen, wo wahrer Charakter und wahre Leidenschaft spricht, sind ihm einzig. Nie ist ein Stück der Liebe gemacht worden, wie dieses: und die wenigen Scenen, die von dieser Materie voll sind, verdienen es tausendfach, alle Zwischenscenen voll Schlägereien mitzulesen. Ich wollte, daß Sie, im Fall Sie schon etwas von diesem Autor gelesen, mir Ihre Meinung von ihm sagten; ich gebe Ihnen mein Wort, daß nicht mehr ein solch' Ungewitter über ihn entstehen soll, als über Minna.**)"

Bald darauf ist auch Herder sehr erfreut, daß Romeo und Julie seiner Braut so gut gefallen habe, „dies vortreffliche, himmlische Stück, das einzige Trauerspiel in der Welt, was über die Liebe existirt". Er setzt ihr ferner die Feinheiten in mehreren gereimten Scenen auseinander, die Wieland nicht habe übersetzen können — „Wie sehr Shakespear mein Steckenpferd ist, wird Ihnen vielleicht Merk gesagt haben! Ich habe ihn nicht gelesen, sondern studirt, wie ich das Wort recht unterstreiche, jedes seiner Stücke ist eine ganze Philosophie über die Leidenschaft, von der es handelt." Herder wünscht hierauf, daß seine Braut ihm mehrere Fragen bezüglich dieses Trauerspiels beantworten solle, und ist später sehr erfreut, daß sie in der „Metaphysik der Liebe" schon so viel wisse, um sich über Shakespeare's

*) Herder sprach ebenfalls wiederholt über Wieland's Uebersetzung sehr mißbilligend; er las Shakespeare im Original. Dennoch findet man ihn in diesen Briefen immer nach Wieland's Uebersetzung citirt.

**) Herder hatte „Minna v. Barnhelm", die er seiner Braut sehr warm empfohlen hatte, und die dieselbe nicht goutiren wollte, sehr eingehend vertheidigt. Herder's Braut fühlte sich dadurch so sehr verletzt, daß ein ernster Zwist drohte, den aber Herder wieder beseitigte.

Digitized by Google

Romeo „so gut können examiniren zu lassen, als ein Magister aller sieben Künste der Liebe". Gleichzeitig empfiehlt er ihr aber, unverzüglich den Hamlet zu lesen, — denn er wolle sie nun beim Wort fassen „ihr Schulmeister über Shakespeare zu werden". *)

Herder hatte bei seinen bereits beginnenden Forschungen in der Volksdichtung verschiedener Nationen neben dem Studium Ossian's auch bereits aus Shakespeare'schen Dramen verschiedene kleine Lieder von besonders volksthümlichem Charakter übersetzt. Aus einem seiner Briefe an Merk (vom Oktober 1770) erfahren wir aber, daß er auch sonst mancherlei Scenen aus Shakespeare übersetzt hatte. Er führt daraus namentlich die Scenen an, „wo er seine neue Geister- und Hexen- und Feenwelt eröffnet", so u. A. auch das „Feendivertissement im Mid-summer-nights-dream" und die ganze große Hexenscene aus Macbeth. Herder schreibt, daß er diese Uebersetzungen schon „vor langer Zeit" gemacht habe, nun aber, da er seine Papiere durchsuche, nichts finden könne, als einige Monologe aus Lear, Hamlet, Macbeth. Er vermuthet, daß ihm die Zaubereien in Riga abhanden gekommen seien. Nebenbei können wir aus diesen so frühen Uebersetzungen es uns um so mehr erklären, daß Herder, da Wieland's Uebersetzung erschienen war, über dieselbe strenger urtheilte, als es wohl sonst geschehen wäre. Er selbst wußte freilich am besten, wie eine gute Uebersetzung hätte sein müssen. Im Verlaufe des erwähnten Briefes an Merk

*) Die Fragen wegen gewisser Intentionen des Dichters in „Romeo und Julie" waren hauptsächlich: Warum Romeo zuerst in Rosalinde verliebt sei, da doch hierauf sein so plötzlicher Uebergang zu Julie „mehr Untreue und flüchtige Veränderung, als wahre Liebe scheint?" Ferner: Warum alle Auftritte der Liebe „mehr unterbrochene, verstohlene Zwischenaugenblicke, als ganze Scenen" sind? Drittens: „Warum erscheint Romeo bloß als guter Junge, den man lobt, von dem wir aber nichts gutes sehen, als daß er verliebt sein, untreu werden, sich schnell wieder verlieben kann" u. s. w.

Ueber Hamlet schreibt er ihr: „Dies Stück ist so voll von der rührendsten menschlichen Philosophie über Seyn und Nichtseyn, Tod und Leben, Mensch und Erde, daß Sie Nichts dergleichen sonst gelesen haben und lesen können." Er macht sie noch besonders darauf aufmerksam, in diesem Stücke immerfort den grausen nächtlichen Todten- und Grabton zu bemerken, der von der ersten Soldatenwache an, durch alle Gespensterscenen und so menschliche schöne Selbstgespräche Hamlets durchhin geht, bis wo der arme Junge todtliegt und sagt: „ei Horatio! was wird die Welt von mir denken?"

Digitized by Google

sagt er: „Doch ich plaudre noch immer von Shakespear, von dem ich nie aufhören kann, wenn ich auf ihn komme."

So wenig auch Herder geneigt war, auf irgend einem Gebiete der Poesie zu shakespearisiren, so wirkte doch der Genuß der Shakespeare'schen Dichtungen so gewaltig in ihm, daß er 1772 sogar sich zu einem dramatischen Versuche hinreißen ließ, den er „Brutus" nannte und als ein „Drama für die Musik" bezeichnete. Er schrieb darüber an seine Braut, die besten Züge darin gehörten nicht *ihm*, sondern der Geschichte und Shakespeare; er habe es eigentlich auch nur *für sich* geschrieben.

So wenig aber das Drama seine Sache war, so war er doch in den Gegenstand seiner Verehrung so vollständig eingedrungen, daß ihm eine schon seit ein paar Jahren begonnene besondere Abhandlung über das Thema jetzt zur Reife gekommen war und in der hauptsächlich von ihm selbst, zum Theil auch von Goethe und Just. Möser verfaßten Schrift „Von Deutscher Art und Kunst" veröffentlicht wurde. Diese Abhandlung unter der Ueberschrift „Shakespear" ist nicht allein das Umfassendste, was bis dahin über Shakespeare in Deutschland geschrieben war, es ist auch in der Tiefe der Auffassung, wie in dem hinreißenden Feuer, trotz des oft äußerst dunkeln und schwierigen Stils, von so fesselndem Reize und von solcher Bedeutung, daß die größere Hälfte desselben hier im Wortlaut folgen mag. Nur die auf die fast dithyrambische Einleitung folgende Untersuchung über das Wesen der griechischen Tragödie ist, statt im Wortlaut, in gedrängter Analyse gegeben.

Shakespear.

(Von Herder. Aus der Schrift: „Von deutscher Art und Kunst".)

„Wenn bey einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! Zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!" so ist's bey Shakespear! — Nur freylich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn — erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verläumden, übersetzen und lästern! — und die Er alle nicht höret!

Digitized by Google

Welche Bibliothek ist schon über, für und wider ihn geschrieben! — die ich nun auf keine Weise zu vermehren Lust habe. Ich möchte es vielmehr gern, daß in dem kleinen Kreise, wo dies gelesen wird, es niemand mehr in den Sinn komme, über, für und wider ihn zu schreiben: ihn weder zu entschuldigen, noch zu verläumden; aber zu erklären, zu fühlen wie er ist, zu nützen, und — wo möglich! — uns Deutschen herzustellen. Trüge dies Blatt dazu etwas bey! — Die kühnsten Feinde Shakespears haben ihn — unter wie vielfachen Gestalten! beschuldigt und verspottet, daß er, wenn auch ein großer Dichter, doch kein guter Schauspieldichter, und wenn auch dies, doch wahrlich kein so klassischer Trauerspieler sey, als Sophokles, Euripides, Corneille und Voltaire, die alles Höchste und Ganze in dieser Kunst erschöpft. Und die kühnsten Freunde Shakespears haben sich meistens nur begnüget, ihn hierüber zu *entschuldigen*, zu *retten*: seine Schönheiten nur immer mit Anstoß gegen die Regeln zu wägen, zu kompensiren; ihm als Angeklagten das absolvo zu erreden, und dann sein Großes desto mehr zu vergöttern, je mehr sie über Fehler die Achseln ziehen mußten. So stehet die Sache noch bei den neuesten Herausgebern und Kommentatoren über ihn — ich hoffe, diese Blätter sollen den Gesichtspunkt verändern, daß sein Bild in ein volleres Licht kommt . . . ."

In Griechenland, fährt nun Herder fort, sei das Drama entstanden, wie es im Norden nicht entstehen konnte. Im Norden sei es also nicht und dürfe es nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Aus dem Ursprunge des griechischen Drama's würden gewisse Dinge erklärlich, die man sonst, als todte Regeln angestaunt, durchaus verkennen müsse. Die Simplicität der griechischen Fabel, die Nüchternheit griechischer Sitten, jenes Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das Alles lag ohne Kunst und Zauberei ganz natürlich und wesentlich im Ursprunge der griechischen Tragödie; das Künstliche ihrer Regeln war deshalb keine Kunst, sondern Natur, und ohne die Dinge, Einheit des Orts, der Fabel und der Zeit, vermochte der Dichter nichts mit aller seiner Kunst. Die Franzosen, führt Herder weiter aus, hätten eben nur „die Puppe des griechischen Theaters" aufs Brettergerüste gesetzt, das Ganze ihrer Kunst sei deshalb ohne Natur, es ließe sich in eine Sammlung schöner Verse,

Digitized by Google

Sentenzen und Sentiments verwandeln — aber der große Sophokles stehe noch, wie er ist.

Gesetzt nun, ein Volk habe Lust, anstatt nachzuäffen, lieber selbst sein Drama zu erfinden, so werde man zuerst fragen: Wann, wo, unter welchen Umständen und woraus solle es das thun? Hole es sein Drama nicht aus dem Chor und aus Dithyramb her, läge ihm keine solche Simplicität von Facten der Geschichte, Traditionen, Staats- und Religionsbeziehungen vor, so könne es auch von alledem nichts haben. Es würde sich daher sein eigenes Drama nach seiner Geschichte, nach Sitten, Meinungen, Sprache und Liebhabereien — wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel — *erfinden*, und das Erfundene werde Drama sein, wenn es bei diesem Volke dramatischen Zweck erreiche.

Nach dieser Einleitung kommt nunmehr Herder auf Shakespeare und das englische Drama zu sprechen und fährt fort:

„*Shakespear* fand vor und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Neigungen und Geschichtstraditionen, die das griechische Drama bildeten, und da also nach dem ersten metaphysischen Weisheitssatze aus Nichts Nichts wird, so wäre Philosophen überlassen, nicht blos kein Griechisches, sondern wenn's außerdem nichts gibt, auch gar kein Drama in der Welt mehr geworden, und hätte werden können. Da aber Genie bekanntermaaßen mehr ist, als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding, als Zergliederer: so wars ein Sterblicher mit Götterkraft begabt, eben aus dem entgegengesetztesten Stoff, und in der *verschiedensten Bearbeitung* dieselbe Würkung hervor zu rufen, *Furcht* und *Mitleid*! und beyde in einem Grade, wie jener Erste Stoff und Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht! — Glücklicher Göttersohn über sein Unternehmen! Eben das Neue Erste, ganz Verschiedne zeigt die Urkraft seines Berufs.

Shakespear fand keinen Chor vor sich; aber wohl *Staats-* und *Marionettenspiele* — wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt! Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand

Digitized by Google

und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten Begebenheit (evenement) großes Eräugniß nennen wollen — o Aristoteles, wenn du erschienest, wie würdest du den neuen Sophokles homerisiren! würdest so eine eigne Theorie über ihn dichten, die jetzt seine Landsleute, Home und Hurd, Pope und Johnson noch nicht gedichtet haben! Würdest dich freuen, von Jedem Deiner Stücke, Handlung, Charakter, Meinungen, Ausdruck, Bühne, wie aus zwey Punkten des Dreyecks Linien ziehen zu können, die sich oben in Einem Punkte des Zwecks, der Vollkommenheit begegnen! Würdest zu Sophokles sagen: mahle das heilige Blatt dieses Altars! und du o nordischer Barde alle Seiten und Wände dieses Tempels in dein unsterbliches Fresko!

Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren: denn ich bin Shakespear näher als dem Griechen. Wenn bei diesem das Eine einer Handlung herrscht: so arbeitet Jener auf das Ganze eines Eräugnisses, einer Begebenheit. Wenn bei Jenem Ein Ton der Charaktere herrschet, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nöthig sind, den Hauptklang seines Concerts zu bilden. Wenn in Jenem Eine singende feine Sprache, wie in einem höhern Aether thönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menscharten, ist Dolmetscher der Natur in all' ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beyde Vertraute Einer Gottheit? — und wenn jener Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespear nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Grösse habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet. Wer kann sich einen grössern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter! denken!

Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rükken vor und ab; würken in einander so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstöhren sich, damit die Absicht der Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gefellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee Gottes. Lear der rasche, warme, edelschwache

Digitized by Google

Greis, wie er da vor seiner Landscharte steht, und Kronen wegschenkt und Länder zerreißt, — in der Ersten Scene der Erscheinung trägt schon allen Saamen seiner Schicksale zur Ernte der dunkelsten Zukunft in sich. Siehe! Der gutherzige Verschwender, der rasche Unbarmherzige, der kindische Vater wird es bald seyn auch in den Vorhöfen seiner Töchter — bittend, betend, bettelnd, fluchend, schwärmend, segnend, ach, Gott! — ach, Gott! und Wahnsinn ahndend. — Wirds seyn bald mit blassem Scheitel unter Donner und Blitz, zur untersten Klasse von Menschen herabgestürzt, mit dem Narren und in der Höle eines tollen Bettlers Wahnsinn gleichsam pochend vom Himmel herab. — Und nun ist wie ers ist, in der ganzen leichten Majestät seines Elends und Verlassens; und nun zu sich kommend, angestaunt vom letzten Strahle Hoffnung, damit diese auf ewig, ewig erlösche! Gefangen, die todte Wohlthäterin, Verzeiherin, Kind, Tochter auf seinen Armen! auf ihrem Leichnam sterbend, der alte Knecht dem alten Könige nachsterbend — Gott! welch' ein Wechsel von Zeiten, Umständen, Stürmen, Wettern, Zeitläuften! und alle nicht blos Eine Geschichte — Helden und Staatsaktion, wenn du willt! von Einem Anfang bis zu Einem Ende, nach der strengsten Regel deines Aristoteles; sondern tritt näher und fühle den Menschengeist, der auch jede Person, und Alter, und Charakter und Nebending in das Gemälde ordnete. Zween alte Väter und alle ihre so verschiedne Kinder! Des Einen Sohn gegen einen betrognen Vater unglücklich dankbar, der andre gegen den gutherzigsten Vater scheuslich undankbar und abscheulich glücklich. Der gegen seine Töchter! diese gegen ihn! ihre Gemahle, Freyer und alle Helfershelfer im Glück und Unglück. Der blinde Gloster am Arm seines unerkannten Sohnes, und der tolle Lear zu den Füssen seiner vertriebnen Tochter! und nun der Augenblick der Wegscheide seines Glücks, da Gloster unter seinem Baume stirbt, und die Trompete rufet alle Nebenumstände, Triebfedern, Charaktere und Situationen dahin eingedichtet — Alles im Spiel! zu Einem Ganzen sich fortwickelnd — zu einem Vater- und Kinder-Königs- und Narren- und Bettler- und Elend-Ganzen zusammen geordnet, wo doch überall bey den Disparatsten Scenen Seele der Begebenheit athmet, wo Oerter, Zeiten, Umstände selbst möchte ich sagen, die heidnische Schicksals- und Sternenphilosophie, die durchweg herrschet, so zu diesem Ganzen gehören, daß ich Nichts verändern, versetzen, und andern Stücken hieher oder hieraus in andre Stücke bringen könnte. Und das wäre kein Drama? Shakespear kein dramatischer Dichter? Der hundert Auftritte einer Weltbegebenheit mit dem Arm umfaßt, mit dem Blick ordnet, mit der Einen durchhauchenden, Alles belebenden Seele erfüllet, und nicht Aufmerksamkeit, Herz, alle Leidenschaften, die ganze Seele von Anfang bis zu Ende

Digitized by Google

fortreißt — wenn nicht mehr, so soll Vater Aristoteles zeugen, „die Grösse des lebendigen Geschöpfs darf nur mit Einem Blick übersehen werden können" — und hier — Himmel! wie wird das Ganze der Begebenheit mit tiefster Seele fortgefühlt und geendet! Eine Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur; aber der Schöpfer giebt uns Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen!

In Othello, dem Mohren, welche Welt! welch ein Ganzes! lebendige Geschichte der Entstehung, Fortgangs, Ausbruchs, traurigen Endes der Leidenschaft dieses Edlen Unglückseligen! und in welcher Fülle und Zusammenlauf der Räder zu Einem Werke! Wie dieser Jago, der Teufel in Menschengestalt, die Welt ansehn, und mit allen, die um ihn sind, spielen! und wie nun die Gruppe ein Cassio und Rodrich, Othello und Desdemone in den Charakteren, mit dem Zunder von Empfänglichkeiten seiner Höllenflamme, um ihn stehen muß, und jedes ihm in den Wurf kommt, und er Alles braucht und Alles zum traurigen Ende eilet. — Wenn ein Engel der Vorsehung menschliche Leidenschaften gegen einander abwog, und Seelen und Charaktere gruppirte, und ihnen Anlässe, wo Jedes im Wahn des Freyen handelt, zuführt, und er sie alle mit diesem Wahne, als mit der Kette des Schicksals zu seiner Idee leitet — so war der menschliche Geist, der hier entwarf, sann, zeichnete, lenkte.

Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern immer mit gehen sollte, nicht einmal erinnert werden dürfen, und doch ist hierüber eben das helleste Geschrey. Fand Shakespear den Göttergriff Eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen; natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, daß sie mit zur Täuschung beytrügen. Ist wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit seines Lebens Ort und Zeit gleichgültig und sind sie's insonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet, umgebildet wird? in der Jugend, in Scenen der Leidenschaft, in allen Handlungen aufs Leben! Ists da nicht eben Ort und Zeit und Fälle der äussern Umstände, die der ganzen Geschichte Haltung, Dauer, Existenz geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Thaten sich wohl einen Umstand des Lokals, des Wie? und Wo? und Wann? wegschneiden lassen, ohne daß die ganze Vorstellung seiner Seele litte? Da ist nun Shakespear der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Drama dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Oerter und Zeiten so mit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl der Hand-

Digitized by Google

lung, die kräftigste, die idealste ist; wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: „hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt!"

Als z. E. der Dichter den schrecklichen Königsmord, Trauerspiel Macbeth genannt, als Factum der Schöpfung in seiner Seele wälzte — bist du, mein lieber Leser, so blöde gewesen, nun in keiner Scene, Scene und Ort mit zu fühlen — wehe Shakespear, dem verwelkten Blatte in deiner Hand. So hast du nichts von der Eröffnung durch die Zauberinnen auf der Haide unter Blitz und Donner! nichts nun vom blutigen Manne mit Macbeths Thaten zur Botschaft des Königes an ihn, nichts wider die Scene zu brechen, und den prophetischen Zaubergeist zu eröfnen, und die vorige Bothschaft nun mit diesem Grusse in seinem Haupt zu mischen — gefühlt! Nicht sein Weib mit jener Abschrift des Schicksalsbriefes in ihrem Schlosse wandern sehen, die hernach wie grauerlich anders wandern wird! Nicht mit dem stillen Könige noch zu guter letzt die Abendluft so sanft gewittert, rings um das Haus, wo zwar die Schwalbe so sicher nistet, aber du o König, das ist im unsichtbaren Werk! — dich deiner Mördergrube näherst. Das Haus in unruhiger gastlicher Zubereitung, und Macbeth in Zubereitung zum Morde! Die bereitende Nachtscene Bankos mit Fackel und Schwerdt! Der Dolch! der schauerliche Dolch der Vision! Glocke — kaum ists geschehen und das Pochen an der Thür! — Die Entdeckung, Versammlung — man trabe alle Oerter und Zeiten durch, wo das zu der Absicht, in der Schöpfung, anders als da und so geschehen könnte. Die Mordscene Bankos im Walde; das Nachtgastmahl und Bankos Geist — nun wieder die Hexenhaide (denn seine erschreckliche Schicksalsthat ist zu Ende!). Nun Zauberhöle, Beschwörung, Prophezeyung, Wuth und Verzweiflung! Der Tod der Kinder Macdufs unter den Flügeln ihrer einsamen Mutter! und jene zween Vertriebene unter dem Baum, und nun die grauerliche Nachtwanderin im Schlosse, und die wunderbare Erfüllung der Prophezeyung — der heranziehende Wald — Macbeths Tod durch das Schwerdt eines Ungebohrnen — ich müßte alle, alle Scenen ausschreiben, um das idealisirte Lokal des unnennbaren Ganzen, der Schicksals-, Königsmords- und Zauberwelt zu nennen, die als Seele das Stück, bis auf den kleinsten Umstand von Zeit, Ort, selbst scheinbarer Zwischenverwirrung, belebt, Alles in der Seele zu Einem schauderhaften, unzertrennlichen Ganzen zu machen — und doch würde ich mit Allem nichts sagen.

Dies Individuelle jedes Stücks, jedes einzelnen Weltalls, geht mit Ort und Zeit und Schöpfung durch alle Stücke. Lessing hat einige Umstände

Digitized by Google

Hamlets in Vergleichung der Theaterkönigin Semiramis entwickelt — wie voll ist das ganze Drama dieses Lokalgeistes von Anfang, zu Ende. Schloßplatz und bittre Kälte, ablösende Wache und Nachterzählungen, Unglaube und Glaube — der Stern — und nun erscheints! — Kann Jemand seyn, der nicht in jedem Wort und Umstande Bereitung und Natur ahnde! So weiter. Alles Kostume der Geister erschöpft! der Menschen zur Erscheinung erschöpft! Hahnkräh und Paukenschall, stummer Wink und der nahe Hügel, Wort und Unwort — welches Lokal! welches tiefe Eingraben der Wahrheit! Und wie der erschreckte König kniet, und Hamlet vorbeyirrt in seiner Mutter Kammer vor dem Bilde seines Vaters! und nun die andre Erscheinung! Er am Grabe seiner Ophelia! der rührende good Fellow in allen den Verbindungen mit Horaz, Ophelia, Laertes, Fortinbras! das Jugendspiel der Handlung, was durchs Stück fortläuft und fast bis zu Ende keine Handlung wird — wer da Einen Augenblick Brettergerüste fühlt und sucht, und Eine Reihe gebundner artiger Gespräche auf ihm sucht, für den hat Shakespear und Sophokles, kein wahrer Dichter der Welt gedichtet.

Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die also jedes Stück beherrscht, und wie eine Weltseele durchströmt zu bemerken. Wie es doch in Othello wirklich mit zu dem Stücke gehört, so selbst das Nachtsuchen wie die fabelhafte Wunderliebe, die Seefahrt, der Seesturm, wie die brausende Leidenschaft Othellos, die so sehr verspottete Todesart, das Entkleiden unter dem Sterbeliedchen und dem Windessausen, wie die Art der Sünde und Leidenschaft selbst — sein Eintritt, Rede ans Nachtlicht u. s. w. wäre es möglich, doch das in Worte zu fassen, wie das Alles zu Einer Welt der Trauerbegebenheit lebendig und innig gehöre — aber es ist nicht möglich. Kein elendes Farbengemälde läßt sich durch Worte beschreiben oder herstellen, und wie die Empfindung Einer lebendigen Welt in allen Scenen, Umständen und Zaubereyen der Natur. Gehe, mein Leser, was du willt, Lear und die Richards, Cäsar und die Heinrichs, selbst Zauberstücke und Divertissements, insonderheit Romeo, das süße Stück der Liebe, auch Roman in jedem Zeitumstande, und Ort und Traum und Dichtung — gehe es durch, versuche etwas der Art wegzunehmen, zu tauschen, es gar auf ein französisches Bretterngerüste zu simplificiren — eine lebendige Welt mit allem Urkundlichen ihrer Wahrheit in dies Gerüste verwandelt — schöner Tausch! schöne Wandlung! Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft: nimm diesen Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit — du hast ihm Othem und Seele genommen, und ist ein Bild vom Geschöpf.

Digitized by Google

Eben da ist also Shakespear Sophokles Bruder, wo er ihm den Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern, ganz wie Er, zu seyn. Da alle Täuschung durch dies Urkündliche, Wahre, Schöpferische der Geschichte erreicht wird, und ohne sie nicht blos nicht erreicht würde, sondern kein Element mehr (oder ich hätte umsonst geschrieben) von Shakespears Drama und dramatischem Geist bliebe: so sieht man, die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge — und das Ganze mag jener Riesengott des Spinosa „Pan! Universum!" heissen. Sophokles blieb der Natur treu, da er eine Handlung Eines Orts und Einer Zeit bearbeitete: Shakespear konnt ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle die Oerter und Zeiten wälzte, wo sie — nun, wo sie geschehen: und Gnade Gott, dem kurzweiligen Franzosen, der in Shakespears fünften Aufzug käme, um da die Rührung in der Quintessenz herunter zu schlucken. Bey manchen französischen Stücken mag dies wohl angehen, weil da Alles nur fürs Theater versificirt und in Scenen Schaugetragen wird; aber hier geht er eben ganz leer aus. Da ist Weltbegebenheit schon vorbey: er sieht nur die letzte, schlechteste Folge, Menschen wie Fliegen fallen: er geht hin und höhnt: Shakespear ist ihm Aergerniß und sein Drama die dummeste Thorheit.

Ueberhaupt wäre der ganze Knäuel von Ort- und Zeitquästionen längst aus seinem Gewirre gekommen, wenn ein philosophischer Kopf über das Drama sich die Mühe hätte nehmen wollen, auch hier zu fragen: „was denn Ort und Zeit sey?" Solls das Bretterngerüste, und der Zeitraum eines Divertissements au theatre seyn: so hat niemand in der Welt Einheit des Orts, Maaß der Zeit und der Scenen, als — die Franzosen. Die Griechen — bei ihrer hohen Täuschung, von der wir fast keinen Begriff haben — bey ihren Anstalten für das Oeffentliche der Bühne, bei ihrer rechten Tempelandacht vor derselben, haben an nichts weniger als das je gedacht. Wie muß die Täuschung eines Menschen sein, der hinter jedem Auftritt nach seiner Uhr sehen will, ob auch So Was in So viel Zeit habe geschehen können? und dem es sodann Hauptelement der Herzensfreude würde, daß der Dichter ihn doch ja um keinen Augenblick betrogen, sondern auf dem Gerüste nur eben so viel gezeigt hat, als er in der Zeit im Schneckengange seines Lebens sehen würde — welch ein Geschöpf, dem das Hauptfreude wäre! und welch ein Dichter, der darauf als Hauptzweck arbeitete, und sich dann mit dem Regelnkram brüstete „wie artig habe ich nicht so viel und so viel schöne Spielewerke! auf den engen gegebnen Raum dieser Brettergrube, theatre Francois genannt, und in den ge-

Digitized by Google

gebnen Zeitraum der Visite dahin eingeklemmt und eingepaßt! die Scenen filirt und ensilirt! alles genau geflickt und geheftet" — elender Ceremonienmeister! Savoyarde des Theaters, nicht Schöpfer! Dichter! dramatischer Gott! Als solchem schlägt dir keine Uhr auf Thurm und Tempel, sondern du hast Raum und Zeitmaaße zu schaffen, und wenn du eine Welt hervorbringen kannst, und die nicht anders, als in Raum und Zeit existiret, siehe, so ist da im Innern dein Maaß von Frist und Raum; dahin du alle Zuschauer zaubern, daß du Allen aufdringen mußt, oder du bist — was ich gesagt habe, nur nichts weniger, als dramatischer Dichter.

Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstrirt zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativeste Sache auf Daseyn, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maaß der Aufmerksamkeit in oder außerhalb der Seele sind? Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden; Gegentheils aber auch Stunden zu Tagen, und Nachtwachen zu Jahren geworden sind? Hast du keine Situationen in deinem Leben gehabt, wo deine Seele Einmal ganz außer dir wohnte, hier in diesem romantischen Zimmer deiner Geliebten, dort auf jener starren Leiche, hier in diesem Drückenden äusserer, beschämender Noth — jetzt wieder über Welt und Zeit hinausflog, Räume und Weltgegenden überspringet, alles um sich vergaß, und im Himmel, in der Seele, im Herzen dessen bist, dessen Existenz du nun empfindest? Und wenn das in deinem trägen, schläfrigen Wurm- und Baumleben möglich ist, wo dich ja Wurzeln genug am todten Boden deiner Stelle festhalten, und jeder Kreis, den du schleppest, dir langsames Moment genug ist, deinen Wurmgang auszumessen — nun denke dich Einen Augenblick in Eine andre, eine Dichterwelt nur in einen Traum? Hast du nie gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden? was das also für unwesentliche Dinge, für Schatten gegen das was Handlung, Würkung der Seele ist, seyn müssen? wie es blos an dieser Seele liege, sich Raum, Welt und Zeitmaaß zu schaffen, wie und wo sie will! Und hättest du das nur einmal in deinem Leben gefühlt, wärest nach Einer Viertheilstunde erwacht, und der dunkle Rest deiner Traumhandlungen hätte dich schwören gemacht, du habest Nächte hinweg geschlafen, geträumt und gehandelt! — dürfte dir Mahomeds Traum, als Traum, noch Einen Augenblick ungereimt seyn! und wäre es nicht eben jedes Genies, jedes Dichters, und des dramatischen Dichters insonderheit Erste und Einzige Pflicht, dich in Einen solchen Traum zu setzen? Und nun denke, welche Welten du verwirrest, wenn du dem Dichter deine Taschenuhr, oder dein Visitenzimmer vorzeigest, daß er dahin und darnach dich träumen lehre?

Digitized by Google

Im Gange seiner Begebenheit im ordine successivorum und simultaneorum seiner Welt, da liegt sein Raum und Zeit. Wie und wo er dich hinreisse? wenn er dich nur dahin reißt, da ist seine Welt. Wie schnell und langsam er die Zeiten folgen lasse; er läßt sie folgen; er drückt dir diese Folge ein: das ist sein Zeitmaaß — und wie ist hier wieder Shakespear Meister! langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an, in seiner Natur wie in der Natur: denn er giebt diese nur im verjüngten Maasse. Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Scenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung! und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht und im Abgrunde seiner Welt und Leidenschaft verlohren sieht, wie wird er kühn, was läßt er auf einander folgen! Lear stirbt nach Cordelia, und Kent nach Lear! es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüngster Tag da, da Alles auf einander rollet und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen; das Maaß der Zeit ist hinweg. — Freylich wieder nicht für den lustigen, muntren Kaklogallinier, der mit heiler frischer Haut in den fünften Akt käme, um an der Uhr zu messen, wie viel da in welcher Zeit sterben? aber Gott, wenn das Kritik, Theater, Illusion seyn soll — was wäre denn Kritik? Illusion? Theater? was bedeuten alle die leeren Wörter." — — —

Diese Abhandlung Herder's hat um so größere Bedeutung, als sie in der deutschen Literatur der erste volle Herzenserguß über Shakespeare war, worin das Wesen Shakespeare's in seiner Totalität dargelegt wird. So scharfsinnig auch Lessing's Bemerkungen waren, so betrafen sie doch nur eine bestimmte Seite des Dichters. Allerdings ist Lessing in Allem was er sagt, bei der großen Knappheit seiner Logik auch präziser, schärfer, stählerner, während Herder mit einem großen Aufwand von Beredsamkeit deducirt. Und dies hängt ganz innig mit Herder's ganzer Auffassung Shakespeare's, mit seinen ganz allgemeinen Anschauungen der Poesie zusammen. Sein großartiges Gefühl für den wahren Naturlaut in der Dichtung der Völker zieht ihn eben so mächtig zu Shakespeare hin, wie zu Homer und Ossian. Sie sind ihm große Schöpfungen der Natur. Was aber Herder dabei mit der Tiefe seines Geistes besonders erfaßt hat, ist gerade Das, was Shakespeare zum dramatischen Dichter stempelt: die wunderbare

Digitized by Google

Gewalt, zu concentriren. Und doch spricht Herder es gleichzeitig aus — und das ist ganz besonders zu beachten! — daß es eben nur die Dichtung im großen umfassenden Sinne ist, die ihn so fesselt. Es war ihm keineswegs darum zu thun, Shakespeare's Dramen als Muster in bestimmtem Sinne aufzustellen; er wollte nur, daß man das Wesen dieser Dichtung begreife, ohne daß er — wie Lessing — zugleich daran dachte, wie Shakespeare auf das deutsche Drama speziell einen Einfluß gewinnen könnte.

Am Schlusse seiner Abhandlung kommt Herder noch auf eine etwas sonderbare Idee Gerstenberg's, hinsichtlich der Classificirung der Shakespeare'schen Dramen zu sprechen, was Herder natürlich als eine gänzlich müssige Frage abthut. Wichtiger und — trauriger, fährt er dann fort, sei für ihn der Gedanke, daß Shakespeare, „daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte". Herder betrachtete den Umstand, daß Shakespeare bei seiner Wiedererweckung in England in den durch Garrick u. Andere für nöthig gehaltenen Verstümmelungen wieder auf die Bühne gebracht wurde, als Zeichen, daß es auf diesem Wege weiter abwärts gehe, daß von Shakespeare dereinst nur Trümmer eines Kolossus, einer Pyramide sein werden, „die Jeder anstaunt und keiner begreift". „Glücklich, daß ich noch im Ablauf der Zeit lebe, wo ich ihn begreifen konnte, und" — hier richtet Herder das Wort an den jungen Verbündeten aus den schönen Straßburger Tagen — „wo du, mein Freund, den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken — laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange!" —

Was Herder befürchtete, ist nicht eingetreten; seine Hoffnung aber auf den jungen Freund war glänzend in Erfüllung gegangen: Goethe's „Götz von Berlichingen", dasjenige deutsche Drama, welches aus der Begeisterung der Freunde in Straßburg hervorging, war in demselben Jahre fertig geworden, in welchem die obige Abhandlung Herder's erschienen war.

Digitized by Google

9. Die Gährung in Straßburg. Goethe: Shakespeare-Rede und Götz von Berlichingen. Die Revolutionäre Lenz und Klinger. Eschenburg's Shakespeare-Ueberſetzung. Die Theater-Bearbeitungen und Aufführungen Shakeſpeare'ſcher Stücke in Wien, Hamburg, Prag, Berlin u. ſ. w. Die Alterations in England.

Der für Goethe's Entwickelung ſo wichtige Abſchnitt ſeines Lebens, da er die Bekanntſchaft Herder's machte, und da der Plan zum „Götz" in ſeinem Kopfe zu revoltiren begann: die Zeit ſeines Aufenthalts in Straßburg, führt uns von Herder's Shakeſpeare-Apotheoſe wieder ein paar Jahre zurück.

Für den Proceß, der in den jugendlichen Köpfen, die hier ſich fanden, ſich vollzog, war die geographiſche und politiſche Situation Straßburgs von nicht geringer Bedeutung, und ſpeziell bei dem jungen Goethe ſtieg das Bewußtſein deutſchen Weſens am Straßburger Münſter zu einer Höhe empor, die ihm völlig neue Ausſichten eröffnete. Hier galt es nicht allein, auf dem Felde der Kritik den franzöſiſchen Einfluß zu bekämpfen, hier wurden die friſchen Kräfte angeregt, mit eigenen Productionen den durch die ſiegreiche äſthetiſche Kritik gewonnenen neuen Standpunkt zu befeſtigen. „An der Grenze von Frankreich waren wir alles Franzöſiſchen Weſens auf einmal bar und ledig"; ſo ſchreibt Goethe ſelbſt in ſeinen ſpätern Jahren*), und der hier ſo ſtark ſich ausprägende Gegenſatz zu allem Unwahren führte Goethe und ſeine Freunde an die Grenze der rohen Natur; hier aber gerade machte ſich aufs wohlthuendſte der Einfluß geltend, der ſie „zu höhern, freiern und eben ſo wahren als dichteriſchen Weltanſichten und Genüſſen vorbereitete" —: der Einfluß Shakeſpeare's.

Schon in Leipzig war Goethe mit Shakeſpeare's Geiſt bekannt geworden, und zwar durch Dodd's »beauties of Shakespeare«. Zur erſten Anregung war ſolch ein vermittelnder Weg vielleicht mehr geeignet, als die volle Erſcheinung in ihrem großen Ganzen. Wieland's Ueberſetzung hatte ſchnell der erweckten Begierde neue Nahrung geboten und die Kenntniß erweitert, bis in Straßburg Goethe durch Herder zu einem tiefern Einblick in die Schätze des britiſchen Genies gelangte und die bis dahin mehr ver-

*) Goethe. „Aus meinem Leben". 11. Buch.

Digitized by Google

schleierte Gottheit in ihrem eigentlichen Wesen zu erfassen begann. Shakespeare war nun bereits das Losungswort für die erregten Gemüther geworden, die das Bedürfniß empfanden, einem Ideal nachzustreben, und die Offenbarung der Natur in der Kunst wirkte hier wie eine neue Philosophie. Es lag nahe, daß man selbst in diesem Kreise mit gewisser Hast sich an hervorstechende Aeußerlichkeiten drängte. Das galt aber nur für die leichte gesellige Unterhaltung; neben dem Copiren der Redeweise gewisser Lieblingshelden und der besonders beliebten Beschäftigung mit der grotesken Komik und dem derben Humor der Clowns übersprang man nicht die Tiefen der Erscheinung; Goethe selbst berichtete später noch: „Will jemand unmittelbar erfahren, was damals in dieser lebendigen Gesellschaft gedacht, gesprochen und verhandelt worden, der lese den Aufsatz Herder's über Shakespeare, in dem Hefte: Von deutscher Art und Kunst, ferner Lenzens „Anmerkungen über Theater", denen eine Uebersetzung von love's labour's lost hinzugefügt war."

Lenz war gewiß die eigenthümlichste Erscheinung in dieser Zeit des Gährens und des Aufflammens. Gegenüber der tiefern Anschauung Herder's betrug Er sich, wie Goethe sich ausdrückt, mehr „bilderstürmerisch" gegen die Herkömmlichkeit des Theaters und er war zu einem richtigen Shakespeare-Fanatiker geworden. Diese Zeit wollte auch ihre Opfer und der so hochbegabte Lenz war vielleicht das hervorragendste und bedauernswertheste unter ihnen.

Ueber Goethe's damalige Anschauung des britischen Kolossus haben wir, außer seinen aus so viel späterer Zeit herrührenden Mittheilungen, noch ein interessantes Schriftstück, welches jener Zeit selbst angehört. Es ist eine Rede, die er am 14. Oktober 1771 in Frankfurt gehalten hat, und deren Manuscript, mit der Ueberschrift „Zum Shakespeares Tag" erhalten blieb.*) Die Rede ist ganz von dem frischen Hauch der Jugendbegeisterung

*) Das Manuscript befand sich im Nachlasse F. H. Jacobi's und erschien dann abgedruckt in der allgem. Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur 1854. Otto Jahn, der die Rede in seinem Band „Biographische Aufsätze" (Leipzig, Hirzel 1866) wieder abdruckte, weist dabei nach, daß die Rede in Straßburg, wo Goethe vom April 1770 bis gegen Ende August 1771 lebte, nicht gehalten sein konnte, vielmehr gleich darauf in

Digitized by Google

erfüllt und nebenbei durch den etwas burschikosen Ton charakterisirt, der bei Lenz ins Bizarre ging, bei Goethe aber einem gesundern Wesen entsprang, wenn er z. B. einmal ruft: „Französchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer. Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst. Wie das so zugeht, und daß sie einander ähnlich sind, wie die Schuhe und auch langweilig mitunter, besonders in genere im Vierten Act, das wissen die Herren leider aus der Erfahrung und ich sage nichts davon."

Das wichtigere Bekenntniß über sich selbst liegt aber in den folgenden Sätzen der Rede:

„Wir ehren heute das Andenken des größten Wanderers und thun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns. Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe; Ruhe und Seele ist kein Festtagskleid, und noch zur Zeit habe ich wenig über Shakespearen gedacht; — geahndet, empfunden wenns hoch kam, ist das Höchste, wohin ich's habe bringen können. Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke von ihm fertig war, stand ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick schenkt. Ich erkannte, ich fühlte auf's lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernte ich sehen, und Dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe. Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzt, da ich sehe, wie viel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angethan haben, wie viel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein

---

Frankfurt, wo Goethe „Shakespeare's Namenstag" im Kreise der dortigen Freunde feierte, denn er erbat sich auch brieflich von Herder dessen Abhandlung, damit sie „einen Theil unserer Liturgie ausmache".

Digitized by Google

Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Thürme zusammen zu schlagen."

Hiernach kommt Goethe auf die Griechische Tragödie, im Sinne Herder's, von da schnell auf die Haupt- und Staatsaktionen, und fährt dann fort:

„Shakespeare's Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigenthümliche unsers Ichs, die prätendirte Freiheit unsers Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbener Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nöthig haben, uns aus dieser Finsterniß zu entwickeln" .... „Shakespeare wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in colossalischer Größe, darin liegt's, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauche seines Geistes, er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urtheilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen? Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke: das hätt' ich anders gemacht; hinten drein erkenne ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespeare die Natur weissagt und daß meine Menschen Seifenblasen sind von Romangrillen aufgetrieben.... Das was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespeare, das was wir bös nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so nothwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen!"...

Wir sehn auch aus dieser lebhaften Expectoration des jungen Goethe deutlich diejenigen Punkte hervortreten, in denen er mit Lenz und andern Zeitgenossen zusammentrifft, da wo es gilt die Schnürbrust zu sprengen, die

Digitized by Google

den geistigen Menschen überhaupt einengte. Aber wir fühlen hier auch zugleich schon heraus, wie die außerordentliche Vielseitigkeit seiner Natur den Dichter bewahren sollte, im bloßen Widerspruch gegen das Herkömmliche stehn zu bleiben. Schon damals empfand er, wie diese Shakespeare-Epoche für ihn nur ein kräftiger Läuterungsproceß werden sollte, in welchem er mit der poetischen Production um so vorsichtiger zu verfahren hatte. Und wenn auch „Götz von Berlichingen" (besonders im ersten Entwurfe) als das Resultat jener Gährung zu betrachten ist, so wäre es doch zu viel oder zu wenig gesagt, wollte man darin Shakespeare als den einzigen und ausschließlichen Einfluß erkennen. Aber er wurde ihm doch der Lehrer und Helfer für die Form. Das Ringen nach nationaler und individueller Freiheit, wie es in dieser Zeit an mehreren Punkten Deutschlands zu verspüren war, hatte in Goethe gleichzeitig zwei Ideen zu poetischer Production entzündet: Götz und Faust. Götz war der begrenztere von Beiden und mußte daher eher zu einem (freilich nur vorläufigen) Abschluß gelangen. Auch mit einem dramatisirten Caesar hatte Goethe in dieser Zeit im Plane sich beschäftigt, aber er konnte hier noch nicht zu einem bestimmten Gesichtspunkte gelangen und ist mit dem Project nicht weit gekommen.

Aber die Gestalt des deutschen Mannes, der in verderbter anarchischer Zeit im Kampfe für das natürliche Recht untergeht, stimmte vollkommen zu den noch dunkeln Regungen der Zeit, und für Ton und Farbe dieses Gemäldes, an wem sonst als an Shakespeare konnte der Dichter hier mit rechtem Gewinne studiren? Herder mit seinem freien, weiten Blicke sah wohl, wie schon Lessing, die Gefahr, die ein einseitiger Shakespeare-Enthusiasmus den jugendlichen Köpfen bereitete. Er schrieb, als er i. J. 1772 den Götz erhalten hatte, gleichsam für Goethe und dessen Genossen, daß sie Shakespeare „ganz verdorben" habe. Das war aber mehr eine Warnung als ein Urtheil über das Product selbst, denn Herder war in der That hocherfreut darüber.*) Wie aber „Götz von Berlichingen", als er endlich

*) Herder hatte schon vorher an seine Braut geschrieben: sie werde an der Lectüre von Goethe's Götz „einige himmlische Freudestunden haben". Herder blieb auch in der Correspondenz mit Goethe, wie im frühern persönlichen Verkehr mit ihm in Straßburg, der scharfe, oft herbe Kritiker. Goethe nahm auch die Zurechtweisung freundlich auf und

Digitized by Google

dem Publikum sich enthüllte, in seinem Zusammenhang mit Shakespeare von der Kritik betrachtet wurde, zeigt u. A. die sehr eingehende Besprechung, welche der „deutsche Merkur" vom September 1773 enthält und die nicht von Wieland selbst herrührt: „Ein Stück," heißt es im Merkur, „worin alle drei Einheiten auf das grausamste gemißhandelt werden, das weder Lust- noch Trauerspiel ist, und doch das schönste, interessanteste Monstrum, gegen welches wir hundert von unsern komisch-weinerlichen Schauspielen austauschen möchten." Was man noch vor Kurzem über Shakespeare gesagt, daß man die Verletzungen gegen alle giltigen Regeln ganz und gar nicht empfinde, weil das Genie des Dichters unser Gemüth unwiderstehlich gefangen nehme, das wird hier an Goethe's „Götz" bewundert und wiederholt darauf hingewiesen, wie der Dichter, „von Shakespears hohem Genius geleitet", dabei verfahre, durch rührende Situationen, durch Wahrheit der Charaktere und die den handelnden Personen stets angemessene Sprache — gleich Shakespeare — unsere Empfindungen aufs stärkste zu beherrschen.

Das Streben nach Wahrheit und Natur, Hand in Hand gehend mit dem demonstrativ hervorgekehrten Deutschthum, hatte mittlerweile schon an einer andern Stätte einen Altar errichtet, um den die aufsprießenden jungen Talente sich schaarten: In Göttingen hatte bereits Gottfr. Aug. Bürger mit seinem Freunde Biester einen kleinen Verein gestiftet, in welchem Shakespeare in der Ursprache gelesen wurde.*) In Göttingen, das die Geburtsstätte einer neuen Lyrik werden sollte, hatte man sich bald mehr zum Bardenthum geneigt, während für die dramatische Dichtung vorläufig noch Straßburg der Boden blieb, wo nach Goethe's Vorgang Reinhold Lenz und Leopold Wagner, namentlich der Erstere, mit einer gewissen fieberhaften Erregtheit weiterschufen, an der Flamme Shakespeare entzündet.**)

antwortete ihm, „daß er selbst den Götz tiefer stelle, als Herder. Das Stück müsse eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden". (Aus Herders Nachlaß. 1. Band.)

*) E. Meyen im „Literarhist. Taschenbuch" v. J. 1847. Biester wurde nachher für die Berliner Journalistik eine wichtige Persönlichkeit.

**) Lenz war als Begleiter eines Edelmannes nach Straßburg gekommen, wo er so lange blieb, bis er (1776) nach Weimar ging, um Goethe wieder nahe zu sein. Herder hatte schon 1771 Straßburg wieder verlassen.

Digitized by Google

Lenz hatte sich mit Herder auf brieflichem Wege bekannt gemacht, und der kühle und scharfe Kritiker betrachtete den genialen Dichter längere Zeit als einen glücklichen Nebenbuhler Goethe's. Aber er sollte nur zu bald sehn, wie Lenz in dem Shakespeare-Feuer zu Grunde ging. Lenz suchte seine dramatischen Vorwürfe ganz aus dem bürgerlichen Leben der Gegenwart und bekämpfte die Gebrechen der Zeit mit heißer Begier. Aber Alles ist bei ihm auf die Spitze getrieben, überschwenglich und voller krankhafter Erregtheit, in seinen Dichtungen, wie in seinen brieflichen Mittheilungen. Ueber sein Stück „Der neue Menoza", das er im Manuscript an Herder geschickt, und in welchem er selbst hinterher Mehreres heftig verwarf, schrieb er u. A.: „Ich verabscheue die Scene nach der Hochzeitsnacht. Wie konnt' ich Schwein sie auch malen! Ich, der stinkende Athem des Volkes ..." Lenz war da ganz von Shakespeare's „Coriolan" erfüllt; ein andermal schreibt er Herder: „Es ist, als ob Coriolan bei jedem Wort, das er wider's Volk sagt, auf mich schimpfte — und doch kann ich ihn ganz fühlen, und allen seinen Grundsätzen entgegen handeln."

Dieser Zwiespalt in seiner Natur, den er selbst so leidenschaftlich fühlte, revoltirte fortwährend in seinem Gemüthe und verzehrte ihn. Ihn entzückte an Shakespeare die Fülle der Gesundheit, aber er selbst erkrankte daran. Seine Anschauung über Shakespeare sprach er in seinen 1774 erschienenen, aber schon 1771 verfaßten „Anmerkungen übers Theater", denen er eine Verdeutschung von Shakespeare's »love's labour's lost«, (unter dem Titel: »Amor vincit omnia«) beifügte, in folgender originellen Weise aus: „Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd' und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältniß gleich bewundert, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig, als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kitzelnder Galle in schalkhaften Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßig gehenden Formularen dahin, kennen den tödtenden Wohlstand nicht...."

Digitized by Google

Welch eine drastische Kritik der französischen Tragödie, wie treffend der Gegensatz seines Abgottes zu derselben bezeichnet! Und im sonstigen Inhalte dieser Abhandlung zeigt er da, wo ihn die scharfen Gegensätze nicht zu Uebertreibungen verleiten, auch seine Lebhaftigkeit der Empfindung und sein feines Gefühl. In seiner Beurtheilung der Alten steht er in der Hauptsache auf Herder's Standpunkt, indem er nachweist, wie die Grundsätze des Aristoteles eben nur durch die Muster bedingt waren, die er vor sich gehabt, und diese wieder nothwendig aus den Religionsbegriffen der Alten hervorgehn mußten. Was aber — fragt er — ist denn im Schauspiel der Hauptgegenstand der Nachahmung? Der Mensch oder das Schicksal des Menschen? In der Entscheidung dieser Frage findet Lenz auch das Princip gegeben, welches das ältere englische Drama von den französischen Classikern trenne. An Handlungen, von denen wir die Ursachen nicht einsehen, können wir keinen Theil nehmen. Daher sähen sich die heutigen Aristoteliker genöthigt, eine Psychologie für alle ihre handelnden Personen anzunehmen, die im Grunde nichts sei, als *ihre eigene* Psychologie, aber es sei eine ungleich größere Aufgabe für den Dichter, eine Figur mit voller Wahrheit darzustellen, als an einem Ideale der Schönheit zu cirkeln, das am Ende doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein Ideal ist. Die Franzosen haben keine Charaktere auf der Scene, sondern überall Ein Gesicht, Eine Art zu denken, also auch eine große Einförmigkeit in den Handlungen. Der neuere Dramatiker sollte aber vor allen Dingen naturgetreue, zur vollsten Individualität herausgearbeitete Charaktere bilden, Charaktere, die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen, ohne daß dabei die Hülfe der Gottheiten in den Wolken in Anspruch genommen werden müsse. Für die *Komödie* stellte Lenz eine umgekehrte Forderung: in der Komödie, meint er, dürften die Personen nur der Handlungen wegen da sein; dort will er von den Handlungen ausgehn, und die Personen daran Theil nehmen lassen. Für die *Tragödie* hingegen fordert er vor Allem *Charaktere*, aus denen sich naturgemäß die Handlung entwickelt.

Lenz hatte aber in der Darlegung dieser seiner Ueberzeugung nicht nur die durch *Lessing* ja bereits gegebenen Grundsätze weiter zu durchdringen

Digitized by Google

und zu verwerthen getrachtet, — sondern er wendete sich ein paar Jahre später (in einem Aufsatze „Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare") in ganz verständiger Weise, gegen solche „junge Dichter", die nur einem großen Manne in seinen Sonderbarkeiten nachahmen wollen, ohne sich mit seinen Bewegungsgründen rechtfertigen zu können, die „ad libitum von einem Orte zum andern herumschweifen, und uns glauben machen wollen, Shakespear's Schönheiten bestänben bloß in seiner Unregelmäßigkeit".

Bei all dieser richtigen Erkenntniß entging jedoch Lenz selber in seinem stürmischen Drange nicht der Gefahr, allzusehr an gewissen Aeußerlichkeiten Shakespeare's, die dem Gewande seiner Zeit angehörten, haften zu bleiben, weil seine Theorien ihm fortwährend seine Production störten. J. G. Schlosser hatte daher ganz Recht, wenn er in einem offenen Sendschreiben, in welchem er sehr entschiedene Sympathien für Lenz zeigte, diesem bemerklich machte, es gebe nur eine Eine Regel für den Dichter; diese sei: fühle, was du fühlen machen willst, — und diese Regel lehre keine Aesthetik.

Lenz hatte in der That das richtige Verständniß für das Wahre wie für das Falsche, das lebhafteste Gefühl für das Gute, wie für das Schlechte; aber in seinen dramatischen Compositionen springt ihm Alles wild durcheinander, ihm fehlte Ordnungssinn und Ausdauer. Er wurde von seinen Empfindungen fortwährend so hin und hergeworfen, daß er bei der poetischen Gestaltung keinen festen Boden gewinnen konnte; sein Genie zeigt sich nur in den Einzelheiten, oft in überraschender Weise. Er war eine zarte, empfindsame, ja weiche Natur und er keuchte unter der Wucht der Waffen, die er führte. Er blieb überall an der Materie mit seiner ganzen Persönlichkeit haften, während Goethe auch schon damals in so bewundernswerther Weise es vermochte, sich über seine Stoffe zu erheben.

Aus jenem Straßburger Verein ist H. L. Wagner, ein geborner Straßburger, jedenfalls der am wenigsten poetisch Begabte; er spekulirte schon mehr auf die theatralische Wirkung, und bediente sich dabei der allerstärksten Mittel. Den Hang zum Absonderlichen, Ungewöhnlichen sehn wir auch bei Friedr. Müller, bekannt unter dem Namen Maler Müller, der

Digitized by Google

bei entschiedener dichterischer Begabung doch in seinem Streben nach Natur das Bizarre, Groteske suchte, wie am eindringlichsten sein Faust-Fragment zeigt, welches 1776 unter dem Titel „Situation aus Faust's Leben" erschien, mit einem Widmungsblatt: An Shakespears Geist. Der scharfsinnige J. H. Merck urtheilte über diese Schrift sehr treffend im Deutschen Merkur von 1776: Der Verfasser habe seinen Gegenstand, Faust's Schicksal, nicht lange genug im Busen genährt, sonst „würde der Mensch eher entstanden sein, als die Situation, worin er gesetzt werden sollte". Gerade Shakespeare's Geist hätte ihn erinnern müssen, wie eben Shakespeare seinen Helden bei jedem Menschen Interesse zu verschaffen weiß; wie sie alle, unter dem tollsten Gewühl von Laster und Schwachheit, entweder einen edeln Hauptzug in ihrem Charakter, oder doch glückliche Organisation, Anlage, edel und gut zu werden, verrathen. „Bedächten doch einmal die jungen Schriftsteller, daß Drama nichts anders ist, als Fragment menschlicher Geschichte, dem Leser zur Lehre und Warnung dargestellt, aus Reminiscenz eigener Erfahrung mit Treue und Kunst nachgebildet, so daß jeder glaubt, es zu sehen oder gesehn zu haben. Nehmen sie aber ihren Stoff aus dunkeln Träumen poetischer Begierde, und nicht aus dem Markt des Lebens auf, wer soll ihre Figuren wiedererkennen und sagen: das ist Fleisch von meinem Fleisch, und Bein von meinem Bein."

Aber nicht allein in solchen, nur für die Lectüre bestimmten Fantasieen, auch auf der Bühne, auf dem praktischen Theater sollten die wirklichen Menschen mit jenen dunkeln Schatten verkehren, die über das menschliche Maß hinauswachsen. Wir sind hier bei demjenigen deutschen Dramatiker angelangt, der diese Richtung — bei einem ganz aufs theatralische gerichteten Sinn — so zuspitzte, daß nach seinem markantesten Werke — „Sturm und Drang" — eine ganze Epoche bezeichnet ward. Die Schauspiele von Fr. Maximilian Klinger geben uns denn auch das klarste und vollkommenste Bild jener Literatur-Periode. Allerdings ist bei ihm die Composition, Idee und Scenenbau, klarer als bei Lenz, aber fast überall auch leerer an eigentlichem Inhalt und unverständlicher in den durchweg verzerrten Charakteren. Bei ihm und seinen Anhängern wird die Sprache durch das Forciren eines natürlichen Ausdrucks oft geradezu barbarisch; die

Digitized by Google

Leidenschaften, die sie schildern wollten, zersetzten auch ihre Sprache; in mancher Scene, namentlich bei Klinger, vernehmen wir auch nicht einen einzigen ruhig entwickelten Satz, sondern Alles zerhackt, in einzelnen Stößen und Ausrufungen, fast convulsivisch. Das war nun freilich sehr entfernt von Shakespeare, aber es war der krankhafte Gegenschlag gegen die abgezirkelten und alles Lebens entbehrenden Tiraden, mit denen die Anhänger des französischen Classicismus das Publikum gelangweilt hatten. Lenz hatte dabei entschieden mehr Befähigung für Charakteristik, lebhaftere Auffassung des wirklichen Lebens, als Klinger; und aus dem größern Reichthum mannigfaltigerer und lebendigerer Gestalten entwickelt sich bei Lenz auch eine lebendigere Handlung. Diese steht bei Klinger meist — namentlich in den Stücken seiner erstern Epoche (Sturm und Drang, Zwillinge ꝛc.) — ziemlich unbeweglich. Es ist gewöhnlich nur eine Leidenschaft, vorzugsweise die des Hasses, die uns ausführlich geschildert wird. Nicht aber, daß wir sie keimen, wachsen sähen, wie bei Shakespeare, sondern sie ist da, und wir wissen kaum warum; trotzdem wird sie uns fünf Akte hindurch in unbehaglichster Weise vorgeführt, ohne daß eine der Personen uns dabei interessirte. Aber gerade diese geschilderten Gewaltthätigkeiten, diese Stoffe voll Bruder- und Verwandtenmord, Vergiftung und Raserei dunkler Leidenschaften, verlangen auch eine starke äußerliche Bewegung in der Handlung. In Shakespeare's Macbeth, Lear ꝛc. wird ein großer Zeitraum auf jene blutigen Linien zusammengedrängt. Klinger aber läßt zwischen seinen Scenen gar keine Lücken von gewissen Zeiträumen, die sich die Fantasie der Hörer ausfüllen kann, und deshalb eben werden seine Stücke, so viel Kraft und Originalität man ihnen auch zugestehn kann, unerträglich. Klinger hatte in späterer Zeit Einsicht und Objectivität genug, um zu erkennen, daß das Publikum vor Allem Handlung und That sehn wollte, nicht Declamationen voll wilder Fantasieen, wo (wie er selbst gestand) „der unerfahrene Autor alles aus sich selbst nimmt". Aber die wirklich schöpferische Fantasie fehlte ihm; und es sind deshalb immer nur stürmische Empfindungen, die in seinen Stücken toben. Er sträubte sich, gewöhnliche Menschen zu schildern, und seine Hauptgestalten stehn deshalb meist an der Grenze des Wahnsinns. In diesen ganzen Erscheinungen sehn wir recht deutlich das

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Wundfieber unseres Drama's, nach der herzhaften Operation, welche Lessing damit vorgenommen hatte. Und in diesem Sinne ist diese Periode unserer Literatur durchaus nicht gering zu achten; auch jener starke sittliche Rigorismus, der schon mit den Göttinger Dichtern so despotisch unserm ganzen conventionellen Leben gegenübertrat, macht sich noch bei diesen Dramatikern der Sturm- und Drangperiode mit ganzer Heftigkeit geltend. Was Goethe in seiner Straßburger Shakespeare-Rede so richtig bezeichnet hatte, wenn er bei Shakespeare's Dichtung auf den „geheimen Punkt" deutete, in dem das Eigenthümliche unsers Ichs, die prätendirte Freiheit unsers Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt, das war es gleichfalls in Shakespeare's Dramen, welches die jugendlichen Gemüther so heftig erregt hatte, und welches sie sich zu eigen machten, nur in etwas schiefer Auffassung, indem sie gerade den nothwendigen Gang des Ganzen ignorirten; denn während Shakespeare diese Welt schildert wie sie ist, und überall in großen Zügen, wollten unsere neuern Dramatiker vor Allem einen Kampf mit dieser Welt, erklärten sie geradezu der bestehenden Gesellschaft den Krieg. Und während sie sich als Titane fühlten, sehn wir deshalb bei ihnen den sittlich berechtigten Widerspruch nicht selten zur Selbstüberhebung ausarten.

Wie ganz anders steht Goethe mit seinem kraftvollen Jugenddrama neben diesen Ausschweifungen! Was er aus Shakespeare gelernt hatte, war: Eine andere dramatische Oekonomie einzuführen, als der drückende Zwang des conventionellen Drama's bis dahin gestattete; und gleichzeitig — was nicht weniger bedeutungsvoll —: einem der Stimmung der Gegenwart entsprechenden Stoffe aus der Vergangenheit das der geschilderten Zeit eigenthümliche Colorit zu geben. Hierin theilte denn auch Goethe längere Zeit mit Shakespeare den Ruhm, einem ganzen Heereszuge junger Dichter die Farben leihen zu müssen. Die kernige Derbheit in der Sprache des Götz wurde eine willkommene Beute, um damit die in Aufnahme gekommenen Ritterharnische auszufüllen, in welchen meist nur die Menschen fehlten.

Während die Einführung Shakespeare's in unsere Literatur schon die allerbedeutendste Wirkung auf das deutsche Drama ausgeübt hatte, hielt

Digitized by Google

man mit den Versuchen, Shakespeare'sche Stücke selbst auf die Bühne zu bringen, noch sehr ängstlich zurück und in den frühesten Wiener Bearbeitungen einzelner Stoffe herrscht das sichtbare Bemühen, das Original völlig unkenntlich zu machen. In der That konnte auch die Wieland'sche Uebersetzung kaum zu weitergehenden Versuchen animiren, und die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" fuhr fort, Shakespeare von der deutschen Bühne wegzuscheuchen, indem sie die allerdings nicht glücklichen Bearbeitungs-Versuche einzelner Stücke (namentlich des Othello) niederschmetterte. Dem fleißigen Felix Christian Weiße war der Gedanke der Aufführung Shakespeare'scher Stücke so ungeheuerlich, daß er es vorzog, in sein eignes Schwert zu rennen und eine ganz neue Tragödie „Romeo und Julie" zu schreiben, wobei er sich sehr viel drauf einbildete, daß er sich mehr an den Gang der italienischen Novelle gehalten hatte. Schon die Thatsache, daß Weiße's Stück auf allen Theatern, in Leipzig, Berlin, Wien, Hamburg u. s. w. mit andauerndem Erfolg gegeben ward, könnte freilich zu der Ueberzeugung führen, daß Shakespeare selbst diesem Publikum etwas gänzlich Unverständliches hätte sein müssen, denn in Weiße's ganzem Stück ist auch nicht der geringste Reflex von der die Shakespeare'sche Tragödie durchglühenden Sonne Italia's zu verspüren, sondern die traurige Geschichte ereignet sich — trotz der italienischen Namen — in der richtigen deutschen Philister-Familie der Zopf- und Perrücken-Zeit. Weiße schrieb zwar auch einen Richard III., ohne aber Shakespeare's Tragödie zu kennen, welche auch Wieland noch nicht in seine Uebersetzung mit aufgenommen hatte. Das Interesse für Shakespeare war aber doch im Verlauf so gewachsen, daß das Ungenügende des Wieland'schen Shakespeare eine Ergänzung und Verbesserung dringend forderte, und es fehlte dem neuen Herausgeber Prof. Joh. Joach. Eschenburg in Braunschweig weder an Kenntniß noch an Fleiß für dies Unternehmen. Eschenburg hatte bereits im Jahre 1771 eine englische Schrift „über Shakespeare's Genie und Schriften" deutsch herausgegeben und mit eigenen Abhandlungen begleitet. Herder sowohl wie Goethe äußerten sich zwar ziemlich wegwerfend darüber; Herder meinte (in einem Schreiben an Merck): das Buch sei für die Franzosen geschrieben, denn es müßten die stumpfesten Köpfe sein, für die so etwas zu sagen nöthig sei. Herder er-

Digitized by Google

kannte hier aber nicht das weitere Bedürfniß, oder wollte es nicht erkennen. Er wie Goethe unterschätzten in Eschenburg den gewissenhaften und redlichen Arbeiter. Und ein solcher war Eschenburg, wie ein Vergleich seines Shakespeare mit dem Wieland'schen unwiderleglich zeigt. Eschenburg stand dabei fortwährend mit Lessing in so intimer Verbindung, daß er nicht nur vielfache Anregung, sondern auch Raths von diesem sich einholen konnte, wie anderseits auch Lessing den Kenntnissen Eschenburg's volle Achtung schenkte. Vierzehn Stücke, welche in Wieland's Ausgabe noch fehlten, übersetzte Eschenburg ganz neu, eines namentlich — Richard den Dritten — mit vielem Geschick. Die Lücken in den Wieland'schen Stücken füllte er aus, die vielen Fehler verbesserte er, und man kann wohl mit Bestimmtheit sagen, daß von den gröbsten Irrthümern Wieland's bei Eschenburg nichts mehr zu finden ist. So erschien der vollständige Shakespeare in der Eschenburg'schen Ausgabe in den Jahren 1775—77. Diese Uebersetzung rief aufs neue eine heftige Opposition hervor, nicht gegen Eschenburg, sondern gegen Shakespeare selbst, und zwar von denselben Anschauungen ausgehend, welche schon früher die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" vertrat und welche nun in noch schärferer Weise in Chr. Fel. Weiße's „Neuer Bibliothek d. sch. W." geltend gemacht wurden. In diesem neuen Artikel wird es ganz unumwunden ausgesprochen, daß die Deutschen durch die Uebersetzung des ganzen Shakespeare und durch die Aufführungen seiner Stücke die dramatische Kunst, Festigkeit des Geschmacks und ihr ganzes Theater auf ein Decennium zurückgesetzt. Man dürfe dem gemeinen Kopfe und den Laien nicht den Zugang zu einem Dichter wie Shakespeare erleichtern, welcher die Bibel des Mannes von wahrem Genie bleiben sollte. Das war aber eine erbärmliche Heuchelei des Kritikers, der gleich hinterher bei aller vorgegebenen Anerkennung des „großen Genies" es auszusprechen wagt, „Shakespeare habe nicht das mindeste Gefühl für das Schöne gehabt! es fehle ihm Alles, was bei einem Dichter Verstand, Reflexion und Beurtheilungskraft genannt werde". Und dieser Schriftsteller „voller Auswüchse, voll wilden Feuers, voll geschraubter Witzelei, voll pöbelhaften Unsinns und niedriger Sitten" sollte dennoch für den Mann von wahrem Genie die Bibel sein! Wenn die gemeine Heuchelei in solchem Ausspruch wenigstens zeigte, daß man sich nicht

Digitized by Google

getraute, die von Lessing, Herder u. A. bereits erkannte und enthüllte Größe des Dichters schlechtweg zu leugnen, so giebt daneben die lächerliche Verkennung dieser Dichtergröße hinlänglich den Beweis, wie Shakespeare der größern Menge noch ein unbegreifliches Monstrum sein mußte.

Was nun die hier schon erwähnten Aufführungen Shakespeare'scher Dramen, die ja besonders so unheilvoll wirken sollten, betrifft, so war die volle Fluth der theatralischen „Bearbeitungen" allerdings erst mit der Beendigung der Eschenburg'schen Uebersetzung, seit 1777, hereingebrochen, aber begonnen hatten die Aufführungen einzelner Stücke schon einige Jahre früher. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß diese Anfänge nicht in Hamburg stattfanden, wo das Theater bereits eine höhere künstlerische Bedeutung gewonnen hatte, als in irgend einer deutschen Stadt, sondern in Wien, wo der bessere Geschmack gegenüber der Despotie des Hanswurst am längsten noch zu ringen hatte. Wien war schon seit Anfang des Jahrhunderts die hohe Schule für die verschiedenen sich ablösenden Gattungen der Hanswürste geworden. Der ältere Pickelhäring, Riepel und Hanswurst war durch den berühmten Unternehmer Stranitzky zum „Salzburger Bauer", dieser wiederum durch Kurz zum „Bernardon" umgewandelt worden, und diese Wandlungen des Possenreißers bezeichneten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die wichtigsten Momente in der Wiener Theatergeschichte, wo die „Hauptaktionen" mit den Stegreifkomödien des Hanswurst eine unumschränkte Macht behaupteten. Erst seit 1750 konnte von einer eigentlichen Partei des bessern Geschmacks die Rede sein und Maria Theresia selbst nahm sich der guten Sache an. Freilich hatte man auch hier zunächst ziemlich einseitig nur die „regelmäßige" Stelzen-Tragödie der Franzosen zu Hülfe genommen; in allem Uebrigen herrschte kein System und keine klare künstlerische Anschauung. Mußte sich doch Lessing selbst gefallen lassen, daß seine Miß Sara Sampson nur in der Bearbeitung eines dortigen Schauspielers zur Aufführung kam, und noch 1772 hatte Lessing sich darüber beschweren müssen*), daß in Wien keines seiner Stücke ohne erhebliche Veränderungen, die „dieser oder jener Herr" daselbst für nöthig fand, aufge-

*) In einem Briefe an den Staatsrath von Gebler in Wien.

Digitized by Google

führt worden sei, und daß der damalige Reformator des Wiener Theaters, Herr von Sonnenfels auf seine deswegen gemachte Einwendung ihm gar nicht weiter geantwortet habe. Was wollte man also in dieser Zeit von Bearbeitungen Shakespeare's erwarten, des seit anderthalb Jahrhunderten verstorbenen Dichters einer fremden Nation? Die Stoffe des „Sommernachtstraum" und der „Lustigen Weiber" wurden für Wiener Verhältnisse lokalisirt, und aus Macbeth wurde ein großes Mordspectakelstück mit allerlei scenischen Ueberraschungen gemacht, wobei allerdings von Shakespeare's Tragödie so gut wie nichts übrig blieb.

Von viel größerer Bedeutung dagegen ist die in denselben Jahren in Wien aufgeführte Bearbeitung von Shakespeare's „Hamlet", und die Wichtigkeit dieses Ereignisses in seinen nächsten Folgen ist bisher noch keineswegs gebührend gewürdigt worden. Erst drei Jahre später hatte der Hamburger Schauspieler Fr. L. Schröder diese Wiener Hamlet-Bearbeitung von Heufeld auf einer Reise in Prag aufführen sehn, dieselbe bei seiner Rückkehr schleunigst benutzt und mit einigen Aenderungen und Ergänzungen noch im Herbst desselben Jahres in Hamburg zur Aufführung gebracht, womit die wichtige Schröder-Shakespeare'sche Epoche des deutschen Theaters den Anfang nimmt. Hamburg war allerdings auf diese hohe Stellung, die es nun in der Geschichte des deutschen Theaters einnahm, längere Zeit vorbereitet worden. So lange die Herrschaft der Prunk-Oper gedauert hatte, mußte das Schauspiel — seit den Reform-Versuchen der Neuber — mühselig um seine Existenz ringen. Aber die allmäligen Fortschritte, welche unter den Directionen Schönemann's und Koch's gemacht waren, trafen mit der ersten Wirksamkeit Lessing's für das Theater in glücklichster Weise zusammen und seit dem Anfang der Ackermann'schen Direction i. J. 1764 hatte das Schauspiel in Hamburg einen Aufschwung genommen, der es der Stadt zu einer Ehrensache machte, die neue Kunstrichtung zu conserviren. Freilich konnte Ackermann sich nicht lange halten, freilich hatte die im Jahre 1767 mit großartigen Hoffnungen ins Leben getretene „National-Bühne" nicht einmal ein Jahr sich erhalten können, aber gleichviel! für die Zukunft bleiben solche Opfer nur selten resultatlos. Bei Ackermann's Stiefsohn Schröder, der 1771 mit seiner Mutter die Direc-

Digitized by Google

tion gemeinschaftlich übernommen hatte, war der sichere klare Blick und die feste Hand des Theaterlenkers zu einem wohlthätigen Zusammenwirken mit dem Genie des darstellenden Künstlers gelangt. Der Director Schröder hatte allerdings dem Schauspieler Schröder manche Gefälligkeit erwiesen, aber wahrlich nicht zum Nachtheil der Kunst. Schröder hatte dabei ein richtiges Gefühl für die Zusammengehörigkeit dichterischer und schauspielerischer Interessen. Durch Goethe's „Götz" waren die Stürmer und Dränger entschieden der Bühne selbst zugetrieben worden. Schröder reichte auch ihnen willig die Hand; er hatte nicht nur Klinger's bühnenpraktisches Stück die „Zwillinge" zur Aufführung gebracht, sondern machte auch mit den geistreichen, aber ebenso wunderlichen Arbeiten von Lenz Versuche, die er freilich erst für die Aufführung überarbeiten mußte.*)

Nachdem Schröder mit der Aufführung des „Hamlet" einen unerhörten Erfolg errungen, hatte er den Muth, weiter mit Shakespeare vorzugehn; es folgten noch in demselben Jahre „Othello", und im nächstfolgenden Jahre (1777) der „Kaufmann von Venedig" und „Maaß für Maaß"; alle Stücke natürlich für den Zeitgeschmack umgearbeitet, die Lustspiele im Scenenbau vereinfacht, im Dialog mehr der Ausdrucksweise der modernen bürgerlichen Gesellschaft angepaßt; die Tragödien aber vor Allem in der Gewalt der Tragik abgeschwächt.**) Obwohl dies bedenkliche Mittel auch bei „Othello" angewandt wurde, sowie später bei König Lear, so erreichte doch keines der Shakespeare'schen Stücke wieder den Erfolg des „Hamlet".

Diese Tragödie war es denn auch, welche für ganz Deutschland den Shakespeare'schen Stücken Bahn machte. In Berlin bildete das Gastspiel des Hamburger Hamlet-Darstellers Brockmann, zu Ende des Jahres 1777, einen wichtigen Abschnitt für die Berliner Theatergeschichte, ganz besonders für die Schauspielkunst. Von Shakespeare'schen Stücken ließ man in Berlin zunächst nur noch Lear und Macbeth folgen***); dann trat eine

*) „Der Hofmeister" von Lenz kam auch in Berlin zur Aufführung, konnte aber nur einmal gegeben werden.

**) Ueber alle diese Bearbeitungen findet man die genauern Angaben im zweiten Abschnitt dieses Buches.

***) Dagegen war Berlin schon 1775 mit der Aufführung des „Othello" Hamburg vorausgegangen, wonach eine Angabe in Prutz's Theatergeschichte zu berichtigen ist.

Digitized by Google

lange Pause ein, ehe weitere Versuche mit Shakespeare gemacht wurden. Auf den unerhörten Erfolg des „Hamlet" in Berlin kam diese Tragödie zunächst in Gotha, in Dresden, Breslau, Danzig ꝛc. zur Aufführung. In Gotha war der Geist des Dänenkönigs die letzte Rolle des großen Eckhoff, kurz vor dessen Tode. In Dresden machte der Schauspieler Reinecke mit der Rolle des Hamlet (z. 1. M. den 4. April 1778) ebenfalls Sensation.*) Einen eifrigen Rivalen im Bearbeiten Shakespeare'scher Dramen hatte dagegen Schröder in dem Prager Theaterschriftsteller F. J. Fischer erhalten, der — nachdem Hamlet (in der ältern Heufeld'schen Bearbeitung) „über alle Maßen" gefallen hatte — schon 1777 in schneller Folge Macbeth, den Kaufmann von Venedig, Timon von Athen und Richard II. folgen ließ, und in Prag zur Aufführung brachte. In Leipzig wurden noch Ende der siebenziger Jahre Hamlet, Lear, Macbeth und der Kaufmann von Venedig gegeben; Macbeth scheint nächst Hamlet dort am meisten angesprochen zu haben. Schröder begnügte sich übrigens nicht mit dem Bearbeiten Shakespeare'scher Stücke, sondern entwickelte außerdem eine enorme Thätigkeit, die englische dramatische Literatur für das deutsche Schauspiel auszunutzen, und durch ein meist sehr glückliches Uebertragen in deutsche Verhältnisse, durch das darin herrschende richtige Gefühl für den deutschen Geschmack und durch die darin bewährte ganz ungewöhnliche Theaterkenntniß hatten viele seiner zahlreichen Bearbeitungen englischer Lustspiele — von denen namentlich einige nach Beaumont und Fletcher, nach Cibber, Farquhar und Andern für lange Zeit das deutsche Theater bereicherten — den Werth selbständiger Schöpfungen erhalten. Wenn nun freilich gerade an Shakespeare sich Schröder's Bühnenkenntniß am wenigsten bewähren konnte, da für diese Dramen doch noch etwas mehr erforderlich war, so hatte er doch einen Ehrgeiz darein gesetzt, gerade diesen Dichter der Menge des Theaterpublikums näher zu bringen, und er ließ sich auch durch einzelne mißglückte Versuche (wie z. B. mit Heinrich IV.) nicht darin einschüchtern. Allerdings war ihm jetzt schon der Name Shakespeare bei einzelnen Miß-

*) Die wichtigsten Mittheilungen aus dieser Theater-Epoche enthält, neben dem bekannten Gotha'schen Almanach, die Berliner „Litteratur- und Theater-Zeitung", und deren Fortsetzung „Ephemeriden der Litt. und des Theaters".

Digitized by Google

erfolgen ein ihn deckender Schild. Auch eines der damals noch zweifelhaften Shakespeare'schen Stücke »The London prodigal«, welches trotz Tieck's eifrigem Festhalten an Shakespeare's Autorschaft längst ihm abgesprochen ist, wurde von Schröder unter dem Titel „Das Testament" für die Bühne bearbeitet, nachdem Lessing schon eine Bearbeitung dieses Drama's Schröder in Aussicht gestellt hatte, aber nicht zur Ausführung des Plans gelangte.**)

Wie schon in Wien, in Prag, Hamburg, Berlin, Dresden und Leipzig, so kamen die Shakespeare'schen Stücke schnell auch in München und in Augsburg, in Frankfurt, Mannheim u. s. w. aufs Repertoir, keineswegs aber mit gleich günstigem Erfolg. Die Kritik hatte zwar mehr und mehr sich daran gewöhnt, nur mit Ehrfurcht von dem englischen Dichter zu sprechen, aber dem Publikum war trotzdem — und ungeachtet aller Concessionen, die die Bearbeiter dem Zeitgeschmacke machten — oft nur schwer eine warme Theilnahme abzugewinnen. So findet sich im „Theater-Journal für Deutschland" aus Frankfurt vom Jahre 1780 eine Correspondenz, worin der Berichterstatter mit tiefer Bekümmerniß bekennt, daß bei der Aufführung des „Lear", dieses „erhabenen, vortrefflichen Trauerspiels" das Publikum gegähnt, geschwatzt und laut gelacht habe. Ebenso wird aus Danzig, wo dieselbe Tragödie von der Schuch'schen Gesellschaft zur Aufführung kam, vom J. 1781 berichtet: das Stück sei „nicht mit dem vermutheten Beifall des Publikums" gegeben worden. Ebenso erging es an einigen Theatern auch „Macbeth". Und während die Shakespeare'schen Stücke schon sich mehrten, wurde doch noch Weiße's Richard III. nach wie vor gegeben; selbst Shakespeare's „Romeo und Julie" konnte sich lange Zeit gegen das Weiße'sche Trauerspiel dieses Namens, das auf allen Bühnen eingebürgert war, noch gar nicht hervorwagen. Hamlet hingegen blieb auf allen Theatern dauernd Repertoirstück. Der Goth. Theaterkalender von 1780 konnte schon 16 Darsteller des Hamlet herzählen, darunter auch — eine Dame: Mad. Abt. In einem Breslauer Berichte der Lit. und Theater-Zeitung von demselben Jahre wird Hamlet „dies Lieblingsstück jedes Publikums"

**) Lessing schrieb darüber an Eschenburg 9. November 1780, indem er sich von ihm das englische Buch ausbat.

Digitized by Google

genannt, das in dem genannten Theater allein noch zuweilen das Haus füllte. Der Erfolg Hamlets zog denn auch die andern Shakeſpeare'ſchen Stücke mit ſich, für welche immer neue Bearbeiter erſtanden, denen ſich 1783 auch einer unſerer hervorragendſten Dichter G. A. Bürger mit ſeinem „Macbeth" beigeſellte. Andern war es weniger um Shakeſpeare zu thun, als um willkürliche Verwerthung ſeiner dramatiſchen Stoffe, welche u. A. von Schink und von Brömel in Wien in ganz gewaltthätiger Weiſe behandelt wurden.

Um aber für die Leiſtungen unſerer eigentlichen Shakeſpeare-Bearbeiter (Schröder, Fiſcher ꝛc.) einen richtigen Maßſtab zu gewinnen, iſt es nöthig, hier den Blick nach dem Heimathlande des Dichters zu wenden, wo in dieſer Zeit und früher noch, da auch in England ſchon das glatte und blutloſe Drama der franzöſiſchen Claſſiker volle Herrſchaft errungen hatte, die Shakeſpeare'ſchen Stücke in Verunſtaltungen erſchienen, wie ſie bei uns nie übertroffen, und nur in wenigen Fällen erreicht worden ſind. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erſchienen derartige Alterations in ziemlicher Anzahl, und außer Dryden waren beſonders W. Davenant und Thomas Shadwell darin thätig. Von Letzterm erſchien 1678 eine Umarbeitung von Shakeſpeare's Timon unter dem Titel: »The history of Timon of Athens, the Man-Hater, as it is acted in the Duke's theatre, made into a Play«. In dieſem Stücke iſt Timon verliebt und zwar iſt ſeine Liebe getheilt zwiſchen Evandra und Meliſſa. Letztere will er heirathen und giebt ihr zu Ehren ein Gaſtmahl. Hierbei erſcheint die ihn liebende Evandra mit einer Anzahl verlarvter Frauenzimmer, was zu einer »Maske« mit Nymphen, Schäfern und allerlei mythologiſchen Darſtellungen Gelegenheit giebt. Als Timon ſpäter im Unglück iſt, verläßt ihn auch Meliſſa voll Undank und erneuert ihre Liebſchaft mit Alcibiades, wogegen die edlere Evandra ihm treu bleibt, ihm in die Wildniß folgt und Wurzeln mit ihm ißt. Als das Gerücht von dem Goldfunde, den Timon gemacht, ſich verbreitet, kommt auch Meliſſa wieder zu ihm, wird aber natürlich von Timon abgewieſen. Als er ſtirbt, nimmt er zärtlichen Abſchied von ſeiner Evandra; dieſe aber iſt entſchloſſen, ihm auch in den Tod zu folgen und erſticht ſich. Meliſſa wird ſchließlich von Alcibiades ebenfalls zurückgeſtoßen.

Digitized by Google

Alſo — ſtatt der furchtbaren Tragödie des Menſchenhaſſes ein Rührſpiel von der treuen Liebe! — Nicht weniger kühn ſind die Bearbeitungen von Colley Cibber ſowie die ſpätern ſeines Sohnes Theoph. Cibber. Unter den Umarbeitungen aus dem 18. Jahrhundert glänzt ebenfalls ein Timon. Die Bearbeitung iſt von Cumberland und erſchien 1771 im Druck, nachdem ſie bereits auf dem Drurylane-Theater gegeben war. Der neue Bearbeiter hat hier dem Timon eine ſehr liebenswürdige Tochter verliehen, Namens Evanthe. Dieſelbe wird von Alcibiades geliebt, während auch Lucius ſich um ſie bewirbt, aber bei Timons Unglück ſich gleichfalls zurückzieht. Evanthe, um ihren Vater zu retten, hat Alles was ſie beſitzt, weggegeben und will ihm in die Einſamkeit folgen, wird aber von den Senatoren zurückgehalten, die ſie als Fürſprecherin bei Alcibiades brauchen wollen, worauf ſie auch unter gewiſſen Bedingungen zu Gunſten ihres Vaters eingeht. Das Gold, welches Timon findet, gehört einem der früheren Schmeichler, der es hier zur Sicherung gegen die Feinde vergraben hatte. Am Schluſſe, nach einer langen rührenden Scene zwiſchen Timon und ſeiner Tochter erſcheint Alcibiades mit ſeinen Kriegern, um ihm die Reue des Senats anzukündigen. Timon aber erklärt, nicht zurückkehren zu wollen, ſondern in ſeiner Einſamkeit den Tod zu erwarten, und ſcheidet endlich aus dem Leben mit dem Troſte, ſein Kind mit Alcibiades vereint zu ſehn. — Selbſt Garrick, der eine ſo große Bewunderung für Shakeſpeare hegte und durch ſein Spiel die Stücke aufs neue belebte, ging mit mehreren der Tragödien und Luſtſpiele nicht viel beſſer um. Auch ihm war es, wie ſchon den beiden Cibber bei dieſen Alterations nur um das Theater zu thun. In „König Lear“ hatte Garrick dem Edgar eine Liebe zu Cordelia angedichtet; in „Romeo und Julie“ hatte er eine ganze Scene, in welcher Julie im Grabgewölbe vor dem Tode Romeo's erwacht (alſo im Sinne Chr. Fel. Weiße's), hinzugefügt. Und Garrick war in England unſerm Schröder unmittelbar vorausgegangen, ſowohl als genialer Darſteller Shakeſpeare'ſcher Charaktere, wie als „bühnenkundiger“ Renovator ſeiner Stücke. Dieſer hatte wie Jener rein theatraliſche Zwecke im Auge, beide bearbeiteten alſo nach dem Gebot der Nothwendigkeit. Der Unterſchied war nur der, daß in England die Erneuerung nur als eine Abſchwächung im Vergleiche zu dem

Digitized by Google

Zeitalter des Dichters angesehn werden konnte, während man in Deutschland überhaupt mit Shakespeare erst in den ersten Anfängen begriffen war.

Aber diesen Aufführungen Shakespeare'scher Stücke auf dem deutschen Theater waren die Wirkungen der kritischen Würdigung Shakespeare's und ihre lebendigen Resultate innerhalb des neuen deutschen Drama's schon vorausgeeilt.

10. Schiller's Räuber. Schiller's Beziehungen zu Shakespeare und seine weitere Entwickelung. Nochmalige Reactions-Versuche der französischen Dramatiker. Schiller's Idealismus. Vollständige Aneignung Shakespeare's durch A. W. Schlegel. Schluß.

Lessing hatte in seinem mehrfach erwähnten Literaturbriefe geäußert: Shakespeare würde ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als die Franzosen, „denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden".

Goethe hatte bereits mit seinem Götz diesen Ausspruch bekräftigt, und in demselben Jahre, als Lessing das prophetische Wort sprach (1759), wurde Friedrich Schiller geboren.

In Schiller's erstem Jugenddrama „Die Räuber" (1781), in welchem voll feurigem, unbändigem Enthusiasmus der Schrei des durch kleinliche Despotie eingezwängten freien Menschenthums ertönte, haben wir allerdings weniger directe als indirecte Einwirkungen Shakespeare's zu erkennen, denn Schiller hatte sich hier — abgesehn von andern mitwirkenden Anregungen — zunächst ganz den Dichtern der Sturm- und Drangperiode angeschlossen. So lange ihn noch ausschließlich der Trieb beherrschte, in seiner Poesie mit den Ketten zu klirren, so lange er nicht mit freiem Flügelschlage sich über die persönlichen Bedrängnisse und Verstimmungen zu erheben vermochte, war ihm ein Klinger verständlicher und anregender als die umfassendere Größe und Wahrheit Shakespeare's. Aber es war vielleicht ein Glück, daß er erst diesen vermittelnden Weg betrat, den er nicht erst mit Abnutzung seiner Kräfte zu ebnen hatte. So konnte er vielleicht schneller den festen Boden des Ufers gewinnen, um von dort aus auf die Irrungen zurückzuschauen, wie er ja schnell genug nach dem Erscheinen der Räuber das Selbstbekenntniß ablegte: Er habe darin Menschen geschildert, ehe er sie gekannt. Dennoch finden wir auch hier in ein paar bedeutenden psychologischen Momenten

Digitized by Google

den Dichter sich an Shakespeare, und zwar an dessen Richard III. anlehnen. Es ist das große Motiv im Charakter des Franz Moor: sein Rachenehmen an der ihn so mißhandelnden Natur, welches sehr stark auch bei Richard am schärfsten in „Heinrich VI.“) hervortritt; nicht minder frappirend ist die Aehnlichkeit der letzten erschütternden Scene des von wüthenden Gewissensbissen gepeinigten Franz Moor mit dem Monolog des Richard nach den ihn erschreckenden Traumvisionen.

Auf solche einzelne Züge brauchen wir jedoch kein großes Gewicht zu legen, wo es sich um das mehr Wesentliche handelt. Anregungen fand Schiller in der Literatur seiner Zeit in Menge und er ließ leicht Alles auf sich einwirken. Klinger, Lenz und selbst Leisewitz in seinem „Julius von Tarent“ sind in einzelnen markanten Zügen in Schiller's Räubern zu erkennen, wobei die Originalität dieser Schöpfung nicht das Geringste einbüßt. Die Gährung in den jugendlichen Köpfen dieser Periode war eine so starke, daß auch im dichterischen Ausdruck derselben sich Gemeinsamkeiten finden mußten. Diese zeigt sich ganz besonders auch in der Sprache, in der oppositionellen Ungebundenheit derselben; einerseits excentrisch im Ausdruck aller Gefühlsstimmungen, gesucht und emporgeschraubt im Kokettiren mit antiker Größe, anderseits mit Vorliebe gegen die schwächlichen Anstandsbegriffe der bürgerlichen Gesellschaft sich auflehnend und derselben mit wonnigem Behagen ins Gesicht schlagend. Wie in diesem äußern Gewande, so stehen Schiller's Räuber auch in dem ungestümen Auflehnen gegen uns gegebene Autoritäten, in dem enthusiastischen Geltendmachen des freien Individuums ganz auf dem Boden seiner Zeit. Sehr wesentlichen Antheil an dieser Stimmung hatten J. J. Rousseau's Verkündigungen der Natur-Rechte, deren allgemein revoltirende Wirkung bei Schiller noch durch die lokalen Verhältnisse verstärkt werden mußte.

Die Keime zu den „Räubern“ liegen bereits im Jahre 1777; der erste Entwurf, die Idee der ganzen Tragödie, gehört zu den krampfhaft schäumenden Ausbrüchen der unter der militärischen Dressur eingeschnürten Brust. Aber schon während der Arbeit an diesem Drama war Schiller schnell in der Reife seines ungestümen Geistes fortgeschritten, und ein sehr beachtenswerther Aufsatz aus dem Jahre 1780 zeigt uns auch, daß Shake-

Digitized by Google

speare ihn bereits lebhafter anregte, als die bis dahin ihn stärker fesselnden deutschen Dichter. Es ist die Abhandlung „Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“.*) Indem Schiller hier darauf zu sprechen kommt, wie geistiger Schmerz das Wohl des physischen Menschen untergrabe, wie namentlich tiefe „chronische Seelenschmerzen, wenn sie von einer Anstrengung des Denkens begleitet sind“, an den Grundfesten des Körpers nagen, weist er auf den hagern Cassius hin, indem er ihn mit den Worten Shakespeare's charakterisirt; er nennt ferner Richard, Lady Macbeth, Lear und Othello, um mit den Aeußerungen ihrer Seelenschmerzen seine Auseinandersetzungen mit Beispielen zu belegen**). Hier waren ihm also doch die Geschöpfe des Dichters schon gleichbedeutend mit der wirklichen Natur, und es ist wohl zu beachten, daß er in diesem Sinne keinen Dichter sonst citirt, als Shakespeare und — sich selbst. Allerdings thut er letzteres nur in einer humoristischen Maske; indem er nämlich auf den Seelenzustand des „von Freveln schwer gedrückten Moor“ hinweist und ein Stück aus der Scene des Franz mit seinem Diener Daniel citirt, macht er — um seine Autorschaft des damals noch nicht publicirten Stückes zu cachiren — unter dem Text die Anmerkung »Life of Moor, Tragedy by Krake. Act V, Sc. I.« — Selbst die Form, in welcher die „Räuber“ zur Aufführung für das Mannheimer Theater umgearbeitet worden, obwohl Schiller die hauptsächlichen Aenderungen mit innerstem Widerstreben machte, lassen die schnellen Fortschritte in seinen dramatischen Studien erkennen. Ich erinnere hier besonders an die im vierten Akte gemachten Einschaltungen: die Scene des Franz mit Hermann und noch mehr der daran sich schließende Monolog des Franz, eine der genialsten Partien in dem Stücke.***) Wie aber Schiller bald

*) Der Aufsatz war 1780 bereits im Druck erschienen.

**) Von Lady Macbeth sagt er: wenn sie im Schlafe geht, „so ist sie eine phrenitische Delirantin“.

***) In der Mannheimer Theater-Bearbeitung die 8. und 9. Scene des 4. Aktes. Es braucht wohl hier kaum daran erinnert zu werden, daß die Räuber zuerst 1781 und 1782 in der ursprünglichen Form erschienen, und in solcher Form — nicht in der 1782 Mannheim bei Schwan erschienenen Umarbeitung — in der Gesammtausgabe von Schiller's Werken Aufnahme fanden.

Digitized by Google

hernach das ganze Werk betrachtete, geht mehr noch, als aus seinen bekannten Selbstrecensionen, aus dem Aufsatze „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater" hervor, der schon 1782 im „würtemberg. Repertorium der Literatur" erschien. Indem er hier das Bestreben des dramatischen Dichters bespricht, „Lehrer des Volks zu sein", findet er, daß Wahrheit und Natur zwischen „zwei äußersten Enden" im Drama liegen, denn während in der Tragödie des Corneille die Menschen „frostige Behorcher ihrer Leidenschaft, altkluge Pedanten ihrer Empfindung" sind, decke man in England und Deutschland „der Natur ihre Blöße auf, vergrößert ihre Finnen und Leberflecken unter dem Hohlspiegel eines unbändigen Witzes, die muthwillige Phantasie glühender Poeten lügt sie zum Ungeheuer und trommelt von ihr die schändlichsten Anekdoten aus". — Damit charakterisirte Schiller mit herben Worten die ganze Richtung, in derem Boden auch seine Räuber noch wurzeln. M. Klinger sprach noch 1786 (im Vorwort zu seinem „Theater" 1. Band) entschuldigend über diese Richtung, die er zwar nicht als das Ziel des deutschen Schauspiels, wohl aber als eine nothwendige Durchgangs-Epoche erkannt wissen wollte. Er schreibt: man klage überall über diese wilden Producte, aber „wir Deutsche müssen durch diese Verzerrung gehn, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagt's dem deutschen Sinne. Nichts ohne Gährung".

Schiller machte diesen Gährungs-Proceß schneller als seine Vorgänger durch. Wenn hierbei sein philosophischer Geist seine poetische Production zu reguliren fähig war, so ist doch der glücklichere Lauf vor Allem dem kühnern Schwunge seiner Fantasie und seiner so ungleich größern wirklich theatralischen Begabung zuzuschreiben, welche ihn ganz unbedingt auf das Drama hinwies, während bei Lenz, bei Klinger und Andern die dramatische Form für ihre Tendenzen keineswegs unabweisliche Nothwendigkeit war. Sie blieben deshalb auch in der von ihnen einmal erwählten Form stecken, obwohl Klinger später sich bestrebte, von Schiller zu profitiren. Schon im „Fiesko" hatte der Dichter der „Räuber" gezeigt, daß er mit klarerm Blick im Shakespeare Das erkannte, woran zu lernen, wo ihm nachzustreben war. Was hierin noch Gemeinsames mit den Räubern ist, das ist die stürmische Jugendlichkeit der Empfindung, aber sie macht sich hier in un-

Digitized by Google

getrübter Schönheit geltend. Die Freiheit in der Composition ist eine durchaus ungesuchte, die Charaktere stehn klar und plastisch da, in scharfen Zügen, aber ohne Uebertreibungen; bei allen diesen Vorzügen und der so lebendig fortschreitenden Handlung ist es seltsam, daß gerade dies Schiller'sche Drama dem Publikum nicht ganz behagen wollte und namentlich in Mannheim im Vergleich zu den Räubern einen stark abfälligen Erfolg hatte. Wenn Schiller selbst meinte, daß man für „republikanische Freiheit" keinen Sinn hatte, daß „in den Pfälzern kein römisches Blut" fließe, so war dieser Vorwurf auch zugleich eine Entschuldigung für das Publikum; das politische Interesse für das Schicksal einer fremden Nation war ein zu geringes, und für die tiefer liegende Idee fehlte es an politischem Verständniß. Schiller kehrte deshalb schnell wieder in jene Richtung zurück, welche bereits Lessing mit „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti" mit so entscheidender und nachhaltiger Wirkung eingeführt hatte: auf das bürgerliche Trauerspiel; denn als solches konnten selbst die Räuber mit ihrem breiten romantischen Hintergrund kaum gelten. In „Kabale und Liebe" hingegen that Schiller den glücklichen Griff, die auf ganz engem Gebiete sich abspielende erschütternde Familien-Tragödie mit stark pulsirenden Fragen der Gegenwart, mit tief einschneidender politischer und socialistischer Tendenz zu verbinden, und das mit so außerordentlich theatralischem Geschick, mit so glücklicher Berechnung der dramatischen Spannung, daß der Eindruck ein hinreißender sein mußte. Es ist sehr bedeutsam, daß Schiller sich hier ganz auf den von Lessing gegebenen Boden stellte; und es ist nichts Nebensächliches, nur Aeußerliches, daß er hierbei nicht nur durch diese Vermittelung, sondern außerdem noch ganz direkt auf das neuere englische Drama, ja auf Lillo selbst zurückgeführt wurde. Bei der Anregung, die Lessing zu seinem ersten Trauerspiel aus Lillo's „Kaufmann von London" erhielt, hatte er, wie wir wissen, auch den Charakter seiner Marwood in den Hauptlinien von dem Engländer übernommen; und wenn auch im Uebrigen die Handlung sehr bedeutend modifizirt ist, so sehn wir doch wie bei Lillo so auch bei Lessing in dieser weiblichen Gestalt die ganze Ursache der tragischen Katastrophe. Wenn Schiller nun auch in sein Drama völlig neue Motive brachte, wenn er den Schwerpunkt in den tragischen Conflict legte, der durch

Digitized by Google

Standes-Vorurtheil und durch den Gegensatz der heroischen bürgerlichen Tugend zu der Unsittlichkeit des Hoflebens herbeigeführt wird, so hatte er doch für die Lady Milford einige Grundzüge aus dem von Lillo und von Lessing gegebenen Charakter benutzt und es ist sehr interessant, in diesen drei Gestalten die Metamorphose zu beobachten. Wie schon Lessing die abscheuliche Rohheit des englischen Vorbildes bedeutend milderte, so hatte Schiller diese Gestalt so sehr verfeinert und veredelt, so neue psychologische Motive in dieselbe gebracht, daß er auf diesen Charakter das volle tragische Mitgefühl anstatt Haß und Abscheu lenkte. Trotzdem finden sich in der Schiller'schen Milford Züge, welche ebensowohl auf das englische Urbild, wie auf Lessing's Nachbildung zurückzuführen sind. Und wie schon Lessing gewiß mit Absicht in der theilweisen Benutzung des Namens auf das englische Original hinwies, so ist es wohl schwerlich als zufällig oder gleichgiltig zu betrachten, daß Schiller für seinen Charakter gerade eine Engländerin wählte. Und höchst wahrscheinlich war es die Bekanntschaft mit dem Lillo'schen Stücke, die ihn auf den Gedanken brachte, eine Fremde an diesen deutschen Hof zu bringen, und die Nichtswürdigkeit dieses deutschen Fürsten um so greller zu beleuchten.*)

Hatte nun Schiller mit diesem Stücke einer von dem neuern englischen Drama gegebenen und schon in Deutschland selbst bestehenden Richtung sich angeschlossen, so war dies dennoch seinem hochstrebenden Geiste nicht genügend, konnte es nicht sein. Es war ihm peinlich, seine Phantasie „in die Schranken des bürgerlichen Kothurns" einzuzwängen, er strebte nach der „hohen Tragödie", für welche er die Fähigkeiten in sich fühlte, und er suchte weiter nach einer richtigen Mitte zwischen jenen „zwei äußersten Enden". Mit Shakespeare beschäftigte er sich wieder eifriger, mit immer gesteigerter Theilnahme, und er hatte damals schon nicht allein die Idee zu einer Bearbeitung des Macbeth gefaßt, sondern sogar die Absicht, Shakespeare's Ti-

*) Damit man in diesem Hinweis auf die Beziehungen — so sehr sich auch Schiller von dem Character der Lillo'schen Buhlerin entfernt hat — keine Gewaltsamkeit erblicke, mache ich noch auf die interessante Thatsache aufmerksam, daß Lessing und Schiller sich in den Namen der Lillo'schen Figur getheilt haben. Bei Lillo heißt die Person Millwood; wie also Lessing die zweite Hälfte des Namens übernahm und Marwood daraus machte, so verwerthete hinterher Schiller die erste Hälfte.

Digitized by Google

mon für die deutsche Bühne umzudichten. In der 1784 verfaßten Abhandlung, „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*)", kam er wieder auf die nachtwandelnde Lady Macbeth und auf Lear zu sprechen und machte hiernach die Bemerkung, die er später — bei der Aufnahme des Aufsatzes in seine Werke — wegließ**). Sie lautet:

„Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung auszustehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeare's Timon von Athen ist, so weit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und so gewiß ich den Menschen vor allem andern zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stünde, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, als im Timon von Athen. Es ist wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben." — Und noch einmal in demselben Jahre, zwei Monate später, schrieb Schiller an Dalberg: „Durch mich allein wird und muß unser Theater einen Zuwachs an vielen vortrefflichen neuen Stücken bekommen, worunter Macbeth und Timon und einige französische sind."

Der Feuer-Eifer, womit Schiller hier besonders von Timon spricht, zeigt, wie sehr gerade in dieser Zeit Shakespeare in seinem Geiste revoltirte, wie es ihn entbrannte, gerade Ihn für das neue deutsche Drama zu verwerthen; denn daß Schiller in dem Briefe von neuen Stücken spricht, nöthigt zu der Annahme, daß er bald genug von der ursprünglichen Idee einer bloßen theatralischen Bearbeitung zu dem Entschlusse einer völligen Umgestaltung übergegangen war. Wenn er später den Plan dieser Bearbeitungen nur in Bezug auf Macbeth wieder aufgenommen und ausgeführt hat, wogegen Timon ganz liegen blieb, so zeigt uns auch dies die reifere Erkenntniß des Dichters. Vorläufig kam er weder mit der einen noch mit der andern Tragödie zu Stande, weil andere Ideen den Plan durchkreuzten, und namentlich gewann zunächst „Don Carlos", der ihn schon vorher beschäftigt hatte, die Oberhand. Ob der durch diese Dichtung so scharf markirte

*) Zuerst in Mannheim in der Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft 26. Juni 1784 vorgelesen.

**) Supplemente zu Schiller's Werken. Von K. Hoffmeister. IV. Band.

Digitized by Google

Wendepunkt in der ganzen Dichtart Schiller's ein vortheilhafter oder ein nachtheiliger für den Dramatiker war, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Es genüge hier der Hinweis auf die Thatsache, daß Schiller, als bei der Veröffentlichung der ungeheuer umfangreichen Bruchstücke des Don Carlos in den ersten vier Heften der „Thalia" vielfache Bedenken laut wurden, selbst aufs bestimmteste erklärte: Carlos könne und solle kein Theaterstück sein; zugleich aber wollte er die dramatische Form auch für eine nicht zum Zwecke des Theaters geschriebene Dichtung als berechtigt anerkannt wissen. Wenn er sich später zu einer Kürzung des Werkes verstand — wobei die Summe der weggelassenen Theile schon allein an Umfang einer vollständigen großen Tragödie gleich war, — so hatte er selbst empfunden, daß die dramatische Form, wo es sich um ganz reale Gestalten und abgeschilderte Zustände handelt, erst durch die Eigenschaft der Aufführbarkeit des Werkes volle Bedeutung habe.

Es kann dem ganzen Zwecke des vorliegenden Buches nach nicht davon die Rede sein, auf die große Epoche der deutschen Dichtung, welche in dem Zusammenwirken Schiller's und Goethe's gipfelt, hier näher einzugehn. Es ist dies ein Gebiet, auf welchem jeder literarisch gebildete Deutsche vollkommen heimisch ist. Um so schwieriger aber ist es, nur die Eine Seite dieser Epoche hier zu streifen, die in den Zielen dieses Buches mit inbegriffen sein muß, und es mag deshalb hier bei einem kurzen Hinweis auf die für diesen Zweck wichtigsten Momente sein Bewenden haben. Doch möge hier mit Bezug auf Schiller noch einmal jene gefährliche Frage berührt werden, welche in dem seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts entbrennenden Kampfe für und wider das englische Drama als das Schlachtgeschrei gelten muß: die Frage der „Regeln" des Aristoteles. Eine Aeußerung Schiller's in seinem Briefwechsel mit Goethe, aus d. J. 1797, ist dafür von besonderem Interesse. Erst in dieser Zeit hatte Schiller sich mit dem griechischen Gesetzgeber beschäftigt, und fand, daß Aristoteles ein wahrer Höllenrichter für alle sein müsse, „die entweder an der äußern Form sclavisch hängen, oder die über alle Form sich hinwegsetzen. Jene muß er durch seine Liberalität und seinen Geist in beständige Widersprüche stürzen: denn es ist sichtbar, wie viel mehr ihm um das Wesen als um alle äußere Form zu thun

Digitized by Google

ist; und diesen muß die Strenge fürchterlich sein, womit er aus der Natur des Gedichts, und des Trauerspiels insbesondere, seine unverrückbare Form ableitet. Jetzt begreife ich erst den schlechten Zustand, in den er die französischen Ausleger und Poeten versetzt hat. Shakespeare, so viel er gegen ihn wirklich sündigt, würde weit besser mit ihm ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie". Wenn also Schiller hier noch ganz und gar die Lessing'sche Anschauung theilt, so ist es nicht minder beachtenswerth, wie er seine Freude darüber ausspricht, daß er Aristoteles nicht früher gelesen; denn, sagt er, „man muß über die Grundbegriffe schon recht klar sein, wenn man ihn mit Nutzen lesen will".

In seiner unbedingten Verehrung Shakespeare's war bei Schiller, wie wir wissen, keineswegs eine Abnahme eingetreten. Schiller hatte sogar gegen das Ende seiner so kurzen Laufbahn in seinen eigenen Productionen sich dem Einflusse Shakespeare's wieder mehr hingegeben. Es ist auch bekannt, wie gerade in der Zeit, da Schiller am Wallenstein dichtete, die Lektüre des großen Cyclus der englischen Historien Shakespeare's ihn aufs höchste begeisterte, so daß schon Er daran dachte, diese ganze Dramen-Reihe für die deutsche Bühne einzurichten, weil er meinte, „eine Epoche" könne dadurch eingeleitet werden.*) Goethe stimmte ihm zwar beifällig zu, aber es kam nicht weiter zu einem Versuche. Dagegen mußte wohl eine starke Einwirkung auf die Wallenstein-Trilogie unabweislich sein. Wenn auch Schiller's philosophische und historische Studien, welche die ungestüme Fantasie des Dichters einschränken sollten, dabei bewirkten, daß die breit sich ausdehnende Reflexion ihn mehr beherrschte, als das Princip des Fortschrittes im Drama vertragen konnte, und wenn er auch seiner innersten Anlage nach stets dem idealen Zuge folgte, so hatte er dennoch in seinen Dramen dieser Periode eine neue Gattung gegeben, die eben so weit entfernt von dem kühlen Wesen der französischen Classiker war, wie von dem unschönen Realismus der Nachahmer Shakespeare's. Um so schärfer sonderte sich gleichzeitig von dieser idealistischen Richtung das bürgerliche Schauspiel ab, indem namentlich Iffland die Schranken dieser Gattung noch mehr einengte, und mit

*) Brief Schiller's an Goethe, vom 28. November 1797.

Digitized by Google

dem eigentlichen Familien-Drama speziell dem praktischen Theater reiche Nahrung gab.

Wenig Bedeutung hatten unter solchen Verhältnissen die nochmals erwachenden Versuche einiger Poeten, den Boden der antikisirenden Tragödie wieder herzustellen und aufs neue der Shakespeare'schen Regellosigkeit entgegen zu arbeiten. Die Abneigung gegen das forcirte Genieweſen war auch bei den Heroen unserer Literatur mehr und mehr hervorgetreten und führte namentlich Herder sehr bald in eine seinem frühern Standpunkt geradezu extreme Richtung. Schon 1778 hatte er sich sehr scharf über jene „übertriebenen Witzlinge" geäußert, und verspottete „jene fliegenden Sonnenrosse, die die Erde verbrennen, jene Leidenschaftshelden, die der Verrückung nahe sind". In der Folge ging er aber über diese Opposition gegen das Genie-Unweſen noch weit hinaus, indem er in der Kalligone (1800) erklärte, daß seit Lessing die Kritik des Schönen verschwunden sei; ja in der Adraſtea wurde Herder der Lobredner der strengen Regel und selbst des französischen Classicismus. Schon im Beginne dieser Reaction machten auch einige Dramatiker sich vernehmlich, die sich bereits in die französische Alexandriner-Tragödie so schön eingearbeitet hatten, daß sie unfähig jedes freiern Aufschwunges der Fantasie geworden waren, und nun die beginnende Reaction wohl zu benutzen trachteten, um ihre Musterstücke als feinere Leckerbissen anzubringen. Zu ihnen gehörte besonders C. H. von Ayrenhoff in Wien, der über den so gesteigerten Shakespeare-Enthusiasmus in wahre Wuth gerathen war und den greulichen Verfall des deutschen Theaters diesen Shakespeare'schen-Tragödien zuschrieb, die er öffentlich als das Aeußerste von Geschmacklosigkeit, Rohheit und Gemeinheit ausschrie. Die Shakespeare'schen Ungeheuer waren nun aber einmal im Zuge, und die Alexandriner des Herrn von Ayrenhoff waren keine ausreichende Waffe zu ihrer Bekämpfung.

Gleichzeitig hatte auf dem Gebiete der dramaturgischen Kritik Joh. Friedr. Schink eine große Thätigkeit zu entwickeln begonnen. Anfangs in Berlin (zur Zeit der Brockmann'schen Hamlet-Epoche), dann in Wien („Dramaturgische Fragmente" 1781—83), dann wieder, seinem Abgott Schröder folgend, in Hamburg („Dramaturgische Monate"), behandelte er in kleinern

Digitized by Google

Aufsätzen wie in größern Abhandlungen mit besonderer Vorliebe Shakespeare, um dessen Schönheiten dem größern Publikum auseinander zu setzen. Bezeichnend für die Zeit ist hierbei, daß auch dieser Kritiker Shakespeare'sche Stücke nur in solchen Umarbeitungen wie die Schröder'schen wollte gelten lassen, weil Shakespeare „schlechterdings nicht für die Zuschauer eines gebildeten Zeitalters" geschrieben habe. Er erklärte deshalb ganz unumwunden: die Shakespeare'schen Stücke, in der Gestalt der Originale aufgeführt, würden auch nicht im entferntesten den Eindruck machen, wie in den Schröder'schen Bearbeitungen. Daß nun gerade Shakespeare so ausgeklopft und gebürstet werden mußte, daß man gerade Ihn für die zarteren Nerven der Zuhörerschaft zurecht zu machen bemüht war, führte häufig genug dahin, daß man nicht nur die sogenannten „Auswüchse" wegschnitt, sondern daneben auch immer ein gut Stück Poesie, ja nicht selten die Sehnen der Dichtung. In der gleichzeitigen deutschen Genie-Epoche gingen die originellen Ausgeburten excentrischer Köpfe und die entschieden spießbürgerliche Komödie friedlich neben einander. Bei Shakespeare sollte die geniale Naturkraft von den Herren Bearbeitern besänftigt, hier sollten zwei extreme Richtungen ineinander aufgelöst werden. So erscheint dieser „bearbeitete" Shakespeare als der von den Philistern überwundene Simson.

Zu berücksichtigen ist hierbei nun allerdings, daß ja die Bearbeiter noch keine dem Shakespeare'schen Geist völlig entsprechende Uebersetzung hatten, und daß auch Kritiker wie Schink und Andere, die den Dichter zwar in seiner eigenen Sprache zu studiren befähigt waren, doch durch die dabei fortwährend hemmend einwirkenden Schwierigkeiten im Genuß gestört werden mußten, und daß sie deshalb in der Totalität des Eindrucks von dem ihnen vorliegenden deutschen Shakespeare abhängig blieben. So verdienstvoll nun auch die Wieland-Eschenburg'sche Uebersetzung war, so stand die Form doch gar zu häufig noch im Widerspruch mit der bewundernswürdigen Fülle des Inhalts.

Von großer Bedeutung war es daher für die jetzt hervortretende Uebersetzung A. W. Schlegel's, daß die Anfänge derselben ganz unmittelbar an eine deutsche Literatur-Erscheinung anknüpften, welche auch für die Kritik des Dichters neue Gesichtspunkte anwies. So große Popularität auch Sha-

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

keſpeare's „Hamlet“ ſchon erlangt hatte, ſo war doch durch die dabei mitwirkenden Theater-Aufführungen das größere Publikum nur mit jenen Bearbeitungen bekannt gemacht worden, welche die Idee dieſer Tragödie mehr oder weniger alterirten. Es war ein wirklich geheimnißvoller, unerklärlicher Zauber, den der melancholiſche Prinz auf die Menge ausübte. Jetzt erſchien Goethe's „Wilhelm Meiſter“; in der darin ſo anziehend und kunſtvoll behandelten Kritik des „Hamlet“ war dem leſenden Publikum das Geheimniß dieſer Dichtung enthüllt worden, und zwar durch denjenigen deutſchen Dichter, deſſen gewaltigſte Schöpfung, Fauſt, aus den tiefſten Schachten menſchlichen Denkens und Wiſſens, aus dem Problem unſerer geiſtigen und phyſiſchen Exiſtenz das Gold der Poeſie hervorzuzaubern vermochte. Die ſo vielfach angefochtenen Anſichten Goethe's dem theatraliſchen Shakeſpeare gegenüber, welche ſpäter in ſeiner Bearbeitung von „Romeo und Julie“ (1812), wie in ſeinem bald darauf folgenden bekannten Aufſatze „Shakeſpeare und kein Ende“ zu ſo beſtimmtem Ausdruck kamen, waren ſchon im „Wilhelm Meiſter“, in ſeinen Andeutungen über eine Aufführung des „Hamlet“ ausgeſprochen: Es war die ſehr beſtimmte Unterſcheidung, welche Goethe zwiſchen dem Dramatiker machte, deſſen Dichtungen für unſer modernes Theater verwerthet werden ſollten, gegenüber dem Dichter in umfaſſender Bedeutung, der in der Literatur der Völker unantaſtbar und unvergleichlich bleibt. Goethe's Verfahren, von jenem ſpeziell theatraliſchen Geſichtspunkte aus, ſtand deshalb auch keineswegs im Widerſpruch mit ſeiner Erkenntniß der einzigen dichteriſchen Größe, der er ſich mit den bekannten Worten unterwarf: Er blicke zu Shakeſpeare hinauf als zu einem Weſen höherer Art, das er zu verehren habe.*)

Obwohl nun Schlegel hinſichtlich der theatraliſchen Behandlung

*) Goethe's Geſpräche mit Eckermann, Bd. I. — Welche Wichtigkeit auch Goethe's Hamlet-Kritik im „Wilhelm Meiſter“ haben mag, ſo iſt doch, mit Rückſicht auf die ſo allgemeine Bekanntſchaft mit dieſem Werke, ein näheres Eingehen darauf hier um ſo weniger geboten, da auch die von hier ausgehende neue Epoche der äſthetiſchen wie auch philoſophiſch-pſychologiſchen Unterſuchungen Shakeſpeare'ſcher Charaktere von gegenwärtiger Abhandlung, ihrem ganzen Zwecke nach, ausgeſchloſſen bleiben muß. — Ueber die Schlegel'ſche Ueberſetzungen und ihre ſpätern Ergänzungen findet man das Nöthige im II. Abſchnitt dieſes Buches.

Digitized by Google

Shakespeare's mit Goethe keineswegs zusammentraf, so würdigte er doch vollkommen die allgemeine Bedeutung der Goethe'schen Auseinandersetzung im „Wilhelm Meister". Als A. W. Schlegel zuerst Proben seiner Shakespeare-Uebersetzung in Schiller's „Horen" (vom Jahre 1796) veröffentlichte, entwickelte er gleichzeitig in einem besondern Aufsatze die Principien, die ihn bei einer neuen Uebersetzung leiteten. Ankuüpfend an Goethe's Dichtung, wußte er in die dem Meister dargebrachte Huldigung selbst einige sehr feinsinnige Bemerkungen über Hamlet sowohl, wie über eine theatralische Einrichtung dieser Tragödie einzuflechten. Aus den kleinen mitgetheilten Bruchstücken von Wilhelm Meisters Uebersetzung ersah er, daß dieselbe in Prosa war. Unsere meisten Schauspieler, meinte Schlegel, würden freilich nicht gern mit Versen zu thun haben, „weil sie wohl fühlen (?), daß sie dieselben entweder radebrechen oder skandiren". Wohl aber dürfte den Lesern eine poetische Uebersetzung nicht unwillkommen sein ꝛc. In geistvoller Weise und mit logischer Schärfe entwickelte Schlegel hiernach die Ursachen, aus denen eine poetische Uebertragung in gewissem Sinne noch treuer als die treueste prosaische sein könne; er erinnert, wie bei Shakespeare nicht nur Vers und Prosa abwechseln, sondern auch häufig an Stelle der reimlosen Jamben gereimte Verse eintreten; wie ein Dichter, dessen Theaterwelt ebenso grenzenlos mannigfaltig sei, als die wirkliche nach seinen Ansichten, sich nicht dabei „auf einen einzigen gleichmäßigen Stil der Darstellung beschränken konnte". Schlegel war, abgesehn von zwei vereinzelten Stücken bei Wieland und Eschenburg, der Erste, der es wagte, im großen Ganzen den überströmenden Inhalt der Gedanken in die begrenzten Formen des Originals zu zwingen, und wir können das in jenem Aufsatze „Etwas über Shakespeare" von ihm selbst aufgestellte Programm zugleich als eine, das eigentliche Wesen seiner Uebertragung bezeichnende Kritik derselben betrachten.

Nicht sogleich wurde der Schlegel'schen Arbeit die Anerkennung zu Theil, welche dies in der gesammten Uebersetzungs-Literatur einzige Werk verdiente und mit der Zeit auch erlangt hat. Der erste Band, welcher (1797) „Romeo und Julie" und den „Sommernachtstraum" enthielt, hatte zwar in der Allg. Literaturzeitung eine äußerst lobende Kritik erfahren, aber Schlegel konnte mit Recht nach dem 6. Bande sich beschweren, daß er noch

Digitized by Google

„vergeblich einer gründlichen Beurtheilung entgegen sehe". Es war wohl natürlich, daß eine Arbeit wie die Schlegel'sche nicht das Publikum im Moment gewinnen konnte; es sollte erst allmälig dafür gebildet, emporgehoben werden. Einer der Ersten, welche öffentlich und mit großer Lebhaftigkeit für Schlegel's Shakespeare sich erklärten, war Ludwig Tieck; und seine Stimme sollte auch für die Folge von größtem Einfluß auf die neueste Phase der Geschichte Shakespeare's werden. Tieck hatte bereits 1796 einer eigenen Bearbeitung des „Sturm" (auch noch in Prosa) eine sehr werthvolle Einleitung über Shakespeare's „Behandlung des Wunderbaren" beigefügt. Wenn gerade Tieck in späterer Zeit der gefährlichste jener Ausleger des Dichters geworden ist, die um jeden Preis — auch um den Preis des Dichters selbst — ihre Spekulationen mit demselben an den Mann zu bringen sich bemühen, so stechen davon seine frühern Arbeiten über Shakespeare durch ungezwungenere Anschauung und durch wohlthuende Frische vortheilhaft ab. In seinen sehr geistvollen „Briefen über Shakespeare", die er 1800 in seinem „Poetischen Journal" erscheinen ließ, ergriff er denn auch sogleich die Gelegenheit, sich über die Schlegel'sche Uebersetzung auszusprechen, die für uns „die erste wahrhafte Uebersetzung aus einer fremden Sprache" sei. Seltsam ist es, fügte er hinzu, „wie man uns immer Shakespeare's Vortrefflichkeiten anpries, und in den Uebersetzungen doch immer um Verzeihung bat, daß er so gar abgeschmackt sei; man ließ aus, versetzte, entschuldigte und moderirte und formte von allen Seiten auf ihn ein" ꝛc. Eben deshalb, meinte Tieck, könne er sich's auch wohl vorstellen, wie diese neue eigentliche Uebersetzung „manche Gemüther nicht ansprechen will". Sehr treffend bezeichnet er dann den hohen Werth dieser Uebersetzung durch die Bemerkung: sie wäre geeignet, ihn alles fernern Streites über diese großen Dichtungen zu überheben, denn in ihr liege für uns Deutsche der Commentar des Dichters. Mehr und mehr wurde denn auch dieser außerordentliche Werth anerkannt, und als Schlegel trotzdem, nachdem er die Hälfte der Stücke übertragen hatte, zur Fortsetzung keine Muße mehr fand, konnte man darauf rechnen, daß Tieck, der seinen feinen Sinn für die Größe und Eigenthümlichkeit des Dichters, sowie seine reichen Kenntnisse in der englischen Literatur in zahlreichen Arbeiten bereits dargethan hatte,

Digitized by Google

der am meisten Befähigte sei, das Schlegel'sche Werk (mit dessen Uebereinstimmung) fortzusetzen.

Schiller, welcher anfänglich das Unternehmen Schlegel's freudig begrüßte, weil ihm die Eschenburg'sche Prosa-Uebersetzung geradezu verhaßt war, wurde in Folge seiner Gereiztheit gegen Friedrich Schlegel auch verstimmt gegen den Bruder.*) Seinen, wie wir wissen, schon früher gefaßten Plan einer poetischen Bearbeitung der Tragödie Macbeth nahm Schiller bald hiernach wieder auf und brachte sie im ersten Frühling des neuen Jahrhunderts in Weimar zur Darstellung. Für die spätere Aufführung von Shakespeare's „Othello" hatte er die Uebersetzung des jüngern Voß, zu der Schiller selbst die Anregung gab, benutzt, und manche Verbesserungen sowie auch die nöthige theatralische Einrichtung damit vorgenommen. Aber noch vorher sollte eine andere Shakespeare'sche Tragödie auf Schiller's dichterische Production einen starken Einfluß ausüben; es war dies „Julius Cäsar". Obwohl Schlegel mit seiner Shakespeare-Uebersetzung auf das Theater kaum reflectirte, so wurde sie dennoch sehr bald auch nach dieser Richtung hin von großer Wichtigkeit. Das erste Theater, welches eine Schlegel'sche Uebersetzung zur Aufführung brachte, war das Berliner Hoftheater, damals unter Iffland's Leitung stehend; und dort war es wieder „Hamlet", der, schon im Herbste des Jahres 1799, die neuere Epoche einleitete. „Julius Cäsar" hat schon früher Schiller lebhaft be-

*) Schiller hatte nach dem Erscheinen der Uebersetzungs-Proben in den „Horen" seine Beziehungen zu A. W. Schlegel, so weit sie wenigstens diese Monatsschrift betrafen, plötzlich kurz und bitter abgebrochen, weil Friedrich Schlegel fand, daß die Horen zu viel Uebersetzungen brächten. Der Brief Schiller's an A. W. Schlegel, worin er diesem vorhält, was er ihm für eine Einnahme zugewendet habe, macht einen peinlichen Eindruck. Nach dem Erscheinen des 5. Bandes von Schlegel's Shakespeare, der König Johann und Richard den Zweiten enthält, sprach er sich zu Goethe aus, daß die Stücke sich „härter und steifer lesen", als die ersten Bände, und es wäre gut, Schlegeln „etwas mehr Fleiß zu empfehlen".

Vorher hatte Schiller gelegentlich der Abhandlung Schlegel's in den „Horen" Diesen vermocht, eine die Bürger'sche Macbeth-Uebersetzung anerkennende Stelle wegzulassen. Auch daß Schlegel in diesem Aufsatze Eschenburg's Verdienste sehr warm anerkannte, wollte Schiller nicht gut heißen und machte gegen Eschenburg die heftigsten und ungerechtesten Ausfälle, ereiferte sich gegen „diese Erzphilister, die doch Menschen zu sein sich einbilden" und dergl. mehr.

Digitized by Google

schäftigt, und jetzt — i. J. 1803 — ging Goethe in Weimar an das Wagniß, diese Tragödie unverändert aufzuführen. Wie die Darstellung auf Schiller wirkte, sprach er selbst am nächsten Tage in einem kurzen Briefe an Goethe aus: „Ich nehme, schrieb er vor der Rückfahrt nach Jena, einen großen Eindruck mit .... Es ist keine Frage, daß der Julius Cäsar alle Eigenschaften hat, um ein Pfeiler des Theaters zu werden. Interesse der Handlung, Abwechselung und Reichthum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis-à-vis des Publikums — und der Kunst gegenüber hat er Alles, was man wünscht und braucht. Alle Mühe also, die man daran wendet, ist ein reiner Gewinn, und die wachsende Vollkommenheit bei der Vorstellung dieses Stückes muß sogleich die Fortschritte unsers Theaters zu bezeichnen dienen. Für meinen Tell ist mir das Stück von unschätzbarem Werth; mein Schifflein wird auch dadurch gehoben. Er hat mich gleich gestern in die thätigste Stimmung gesetzt."

Diese sympathische Einwirkung Shakespeare's auf Schiller's letzte große Dichtung berührt in der That den vollen Gehalt des Schiller'schen Drama's. Goethe hatte allerdings schon früher darauf hingewiesen, daß im Tell durchaus der Hauptbegriff einer selbständigen von den übrigen Verschwornen unabhängigen Persönlichkeit festgehalten werden müsse. Und damit konnte dasjenige vollkommen zusammenstimmen, was Schiller, bei Goethe's Hinweis auf den Stoff, so ergriffen hatte: daß sich daraus zugleich „ein Blick in eine gewisse Weite des Menschengeschlechts öffne, wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in freie Fernen". In Schiller's Tell ist es das rein Menschliche, was die Action treibt, im Gegensatz zu der Unzulänglichkeit der ganzen Rütli-Verschwörung. Und in dieser Auffassung mußte sich unser deutscher Dichter mit seinem Schifflein durch Shakespeare's „Cäsar" gewaltig gehoben fühlen, wo das natürlich menschliche Gefühl des leichtsinnigen Schwelgers den Sieg gewinnt über den bis zur abscheulichsten Unnatur emporgeschraubten „Patriotismus" des strengen Politikers. Das wahre und natürliche Gefühl des Menschen neben der grauen Theorie des Handelns: Von wem sonst konnte man darin profitiren, als von Shakespeare —?

In den Schicksalen der Shakespeare'schen Stücke selbst war, wie schon

Digitized by Google

angedeutet, mit der Einführung der Schlegel'schen Uebersetzung eine neue Wandelung vorgegangen. Den Bedürfnissen des praktischen Theaters stellten sich aber jetzt zugleich auch die Forderungen der Romantiker entgegen, welche die Integrität Shakespeare's auch für das Theater in Anspruch nehmen wollten. Von hier ab sehen wir Shakespeare auf unserm Theater selbständig neben dem deutschen Drama fortbestehen. Die Romantiker hatten wenigstens Das erreicht, daß Shakespeare's Stücke, wenn auch nicht völlig in der ursprünglichen Form, so doch ohne wesentliche Alterationen ihres Inhalts gegeben wurden und so ihren besondern Platz auf dem Theater zur Seite des deutschen Dramas einnehmen. Es wäre heute nicht mehr zu wagen, bei den theatralischen Einrichtungen Shakespeare'scher Stücke an der Katastrophe zu ändern, wie es ehedem ganz rücksichtslos geschah; und ebenso wenig wird gegenwärtig die Sprache des Dichters als ein Stoff betrachtet, der ganz beliebig zu kneten und umzuformen oder mit andern Elementen zu versetzen ist. Trotzdem sind die Gesichtspunkte der neuern Bearbeiter schwankender, wandelbarer, als es mit der allgemeinen Würdigung dieser Dichtungen vereinbar erscheint. Kürzung, Austilgung verletzender Ausdrücke und unzeitgemäßer Episoden und Vereinfachung des scenischen Baues — das sind freilich die ziemlich durchgängig dabei beobachteten Grundsätze. Je mehr aber namentlich die Vereinfachung der Scenerie geboten ist, nicht durch die Gesetze des Aristoteles, sondern durch die völlig veränderte moderne Bühne, je schwieriger ist es oft, nach dieser Seite hin zu ändern, ohne den innern Organismus der Stücke zu verletzen. Ueber diese für unser Theater nicht unwichtige Frage, wie ganz besonders über die Grundsätze, welche überhaupt bei der Einrichtung Shakespeare'scher Stücke für unsre moderne Bühne die bestimmenden waren und sein sollen, wird man eine vollkommen klare Anschauung erst mit der Kenntniß des ganzen Materials gewinnen können, das der zweite Abschnitt dieses Buches den Lesern bieten soll.

Die unmittelbaren wie mittelbaren Einflüsse Shakespeare's auf unser eigenes deutsches Drama waren auf der Höhe, die dasselbe im Anfange dieses Jahrhunderts erreichte, auch zu einem gewissen Abschluß gekommen. Wie schon Lessing in seinen beiden letzten dramatischen Dichtungen eine

Digitized by Google

Vereinigung des romantiſchen Elements mit dem Antiken anſtrebte, ſo ſuchte Schiller von gleicher Anſchauung ausgehend, und dabei mit größerer ſchöpferiſcher Kraft begabt, die Löſung jener Frage zu gewinnen, um welche in der Epoche unſers muthigen Ringens nach einem eigenen nationalen Drama ſich der Kampf bewegen mußte. Wir kommen ſpät, aber deſto jünger ſind wir! Dies einſt freudig verheißende Wort Herder's bezeichnete treffend die Epoche des ſo ſchnellen Wachsthums unſerer dramatiſchen Dichtung und den kühnen Flug der jugendlichen Schwingen. Die Lehren aber, die der ſo kurze Zeitraum eines halben Jahrhunderts — von den Anfängen Leſſing's bis zur Vollendung Schiller's — in reicher Fülle enthält, ſie haben an ihrer Bedeutung auch für die Gegenwart noch nichts verloren.

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

Chronologiſche Geſchichte

der ſämmtlichen

Ueberſetzungen, Theaterbearbeitungen,

theilweiſen Benutzungen Shakeſpeare'ſcher Stücke und Stoffe,

ſowie der wichtigſten

Aufführungen

derſelben in Deutſchland.

Digitized by Google

Nachdem im ersten Abschnitte dieses Buches versucht worden ist, ein Gesammtbild der Einwirkungen Shakespeare's, wie auch des englischen Drama's überhaupt, auf die eigentliche Entwickelung unsers deutschen Theaters und der dramatischen Dichtung zu geben, soll dieser folgende Abschnitt als eine Ergänzung jener geschichtlichen Darstellung dienen, indem er das vollständige Material dafür in einer kritischen Bibliographie, mit Hinzufügung der wichtigsten Aufführungen Shakespeare'scher Stücke, in chronologischer Ordnung darbietet. Daß die auf A. W. Schlegel noch folgenden Uebersetzungen, also seit dem Anfang dieses Jahrhunderts, meistens nur genannt werden, ohne näheres Eingehen auf besondere Eigenthümlichkeiten derselben, wird man um so mehr billigen, als der Hauptzweck dieses Buches auf die Umwandelungen, auf die theatralischen Bearbeitungen der Originale gerichtet sein soll. Bei diesen Bearbeitungen oder völligen Umgestaltungen Shakespeare'scher Stücke ist entweder eine gedrängte Analyse des betreffenden Stückes gegeben, aus welcher man den allgemeinen Charakter der Bearbeitung lernen soll, oder es ist auf die den Bearbeiter leitenden Gesichtspunkte hingewiesen. Wo das Interesse an einem solchen Stücke eine umfangreichere Mittheilung erfordert, ist dieselbe — um nicht das Uebersichtliche in dieser chronologischen Ordnung zu beeinträchtigen — in den Anhang verwiesen. Ausgeschlossen von der hier gegebenen Darstellung sind nur jene ältern dramatischen Erzeugnisse, welche — obwohl gleichartige Stoffe darin behandelt sind — doch den Stücken Shakespeare's vorausgingen oder fast gleichzeitig mit denselben bei

Digitized by Google

uns erschienen, wie die im I. Abschnitte näher besprochenen Stücke von Heinrich Julius von Braunschweig und von Jakob Ayrer. Dagegen mußten hier auch solche Dichtungen Berücksichtigung finden, deren Verfasser bei uns nach Shakespeare's Zeit, entweder ganz ohne Kenntniß des englischen Dichters oder doch ganz unabhängig von demselben, Stoffe seiner Tragödien in dramatischer Form behandelten. Die Vergleichungen solcher Stücke mit den weit ältern Shakespeare'schen Dichtungen werden besonders geeignet sein, zu einer klarern Einsicht in des großen Dichters Behandlungsweise solcher Stoffe beizutragen.

Damit auch hier der Zusammenhang mit unserer nationalen dramatischen Literatur im Auge behalten werde, sind die bereits im vorigen Abschnitte besprochenen hervorragendsten Momente derselben in kurzen Notizen chronologisch eingefügt.

1611. Erste Spur von der Aufführung eines (muthmaßlich) Shakespeare'schen Stückes in Deutschland. Zu Ehren des hessischen Landgrafen Philipp von Butzbach wird am Hofe des Administrators von Magdeburg zu Halle „eine teutsche Komödie

Der Jud von Venedig auß dem engländischen" aufgeführt.*)

In welcher Gestalt dieses Stück gegeben wurde, ob es überhaupt der Shakespeare'sche „Kaufmann von Venedig" gewesen, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. In Dresden wurde später (1626) eine „Comödia von Josepho Juden von Venedigk" aufgeführt. In der Kaiserl. Bibliothek in Wien befindet sich ein Manuscript: „Comoedia genandt daß Wohl Gesprochene Uhrtheil eynes Weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig". In diesem heißt der Jude „Barrabas" und nimmt späterhin, zur Ausführung seiner Rache, den Namen Joseph an. In welchem Verhältnisse nun die erwähnten frühern Aufführungen zu der Wiener Comödie stehn, läßt sich nicht feststellen. Das Wiener Stück ist nicht früher als gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfaßt, möglich aber, daß der Name Joseph bereits aus einer ältern Form des Stoffes genommen war, der übrigens in dem Wiener Manuscript so ganz abweichend von Shakespeare be-

*) Nach einer Mittheilung von E. Pasqué in „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Darmstadt".

Digitized by Google

handelt ist, daß hier von einer Bearbeitung nicht die Rede sein kann. Den Namen Barrabas führt auch in Marlowe's Tragödie „Der Jude von Malta" und wie dieses Stück so beginnt auch das Wiener mit der Tyrannei gegen die reich gewordenen Juden, hier durch den König von Cypern, bei Marlowe durch den Gouverneur von Malta. Im Uebrigen verhält sich jedoch die Wiener Comödie eben so selbständig zu Marlowe wie zu Shakespeare, und auch die Geschichte der Freier Ancilletta's (Tochter eines Rathsherrn von Venedig) ist nicht nur in den Details, sondern auch in Hauptmotiven ganz von Shakespeare abweichend behandelt. Selbst für die directe Benutzung der italienischen Novellen lassen sich keine Anhaltpunkte finden.*) Es ist daher nur anzunehmen, daß für die Wiener Comödie, in welcher auch Pickelhäring mit den allerniedrigsten Zoten eine hervorragende Rolle spielt, einige Grundzüge aus jenen ältern Stücken in dem Dresdener Repertoire von 1626, der Comödie von Josepho und dem Marlowe'schen Juden, willkürlich benutzt worden sind. Aus Shakespeare findet man in dem Wiener Stücke erst in den letzten Akten einige wesentliche Züge wieder.

1620. Titus Andronikus. Dies Stück, jedenfalls eine Nachbildung der Shakespeare'schen Tragödie, ist in dem 1620 erschienenen Buche „Englische Comedien und Tragedien" (Vgl. S. 37) enthalten, und zwar unter dem vollständigen Titel:

„Eine sehr klägliche Tragedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden".

Das Stück hat sechs Akte und ist, wie alle Stücke jener Sammlung in Prosa und in greulichster Sprache. Die Handlung bei Shakespeare ist reicher, aber trotz mehrfacher Abweichungen und Vereinfachungen sind die

*) Obwohl schon die alten »Gesta romanorum« sowohl den Proceß um das Pfund Fleisch, wie auch die Kästchenwahl enthalten, muß man als eigentliche Quelle für den Haupinhalt der Shakespeare'schen Komödie doch die Geschichte in der Novellensammlung Il Pecorone des Fiorentino ansehen. In dieser ist es freilich nicht der Freund des kühnen Freiers, der die Bürgschaft leistet, sondern sein Vater. Auch ist Portia in der Geschichte des Fiorentino eine schöne Wittwe und verführerische Syrene, welche — eine Art von Turandot — ihre Freier prüft und durch eine etwas plumpe List anführt. Doch ist auch bei Fiorentino bereits das echt comödienhafte Nachspiel mit dem Ringe enthalten.

Digitized by Google

Grundzüge des Stückes mit Shakespeare in Allem vollkommen übereinstimmend. Das Gräßliche des englischen Stückes ist hier durch die furchtbare Rohheit in der Form noch überboten.

Ein anderes in jener Sammlung erschienenes Stück: Tragödia von Julio und Hyppolita zeigt zwar einige Aehnlichkeit mit dem Kern der Handlung von Shakespeare's »Two Gentlemen of Verona«, ist aber von so erschrecklicher Dürftigkeit und Erbärmlichkeit der überdies ganz tragisch verlaufenden Handlung, daß man in der That nirgends an Shakespeare erinnert wird, welcher vermuthlich für den an seinem Freunde begangenen Verrath des Proteus einen ähnlichen ältern Stoff benutzt hat. Die Handlung ist folgende: Romulus*) hat sich mit des „Fürsten" Tochter Hyppolita verlobt, muß aber, ehe er Hochzeit macht, nach Rom, um es seinen Eltern anzusagen. Er verspricht, bald wieder zu kommen und bittet seinen Bruder Julius, während seiner Abwesenheit der Geliebten in Allem beizustehn. Der verrätherische Julius aber schreibt, als sein Bruder in Rom ist, gefälschte Briefe, welche sein Diener Grobianus (Pickelhäring) als Bote angeblich aus Rom dem Fürsten und der Prinzessin überbringen muß, und aus denen des Romulus schändlichste Untreue hervorgeht. Julius gibt endlich der Hyppolita seine Liebe zu erkennen, wird jedoch erst zurückgewiesen, bis sie endlich den Bitten des Vaters nachgibt, um den ungetreuen Romulus zu vergessen, und dem Julius ihre Hand reicht. Romulus kommt gerade am Hochzeitstage zurück, erfährt den Betrug, den sein Bruder ihm gespielt, mischt sich verkleidet unter die Hochzeitsgäste und während des Tanzes stößt er den Julius nieder, worauf Hyppolita sich selbst das Leben nimmt. Nachdem auch Romulus sich erstochen, schließt der Fürst die Tragödie mit einer kläglichen Betrachtung über das geschehene Unglück.

1626. Von den Vorstellungen, welche die „englischen Comödianten" im Jahre 1626 in **Dresden** vor dem kurfürstlichen Hofe gaben, ist ein ganzes Verzeichniß von Stücken erhalten.**)

*) Die Personen des Stückes sind: Fürst. Hyppolita, Fürstliches Fräulein. Romulus, Julius, zween Römer. Grobianus Pickelhäring oder Julii Diener. Romuli Diener.

**) Dies so wichtige Verzeichniß ist in einem alten noch vorhandenen Almanach, herausgegeben i. Jahre 1626 vom Mag. Joh. Kretschmer, mitgetheilt und lautet vollständig:

Den 1. Junius. Comedia von der Christa bella.
" 2. " Tragoedia von Romeo und Julietta.
" 4. " Comödia von Amphitrione.
" 5. " Tragicomödia von Hertzogk von Florentz.

Digitized by Google

Den Titeln nach sind darin Shakespeare'sche Stücke:
Tragoedia von Romeo und Julietta.

---

6. Junius. Comödia vom König in Spanien und dem Vice-Roy in Portugall.
8. „ Tragödia von Julio Cesare.
9. „ Comoedia von der Chrysella.
11. „ Comoedia von Hertzog von Ferrara.
20. „ Tragödia von Jemandt und Niemandt.
21. „ Tragicomödia von König in Dennemark und den König in Schweden.
24. „ Tragödia von Hamlet einen printzen in Dennemark.
25. „ Comödia von Orlando Furioso.
27. „ Comödia von den König in Engelandt und den König in Schottlandt.
28. „ Tragödia von Hieronymo Marschall in Spanien.
3. Julius. Tragicomedia von dem Hamann undt der Königin Ester.
5. „ Tragödia von der Märtherin Dorothea.
7. „ Tragödia von Dr. Faust. (Jedenfalls der Marlowe'sche Faust.)
9. „ Tragicomödia von einem Königk in Arragona.
11. „ Tragödia von Fortunato.
13. „ Comödia von Josepho Juden von Venedigk.
22. „ Tragicomödia von den behendigen Dieb.
23. „ Tragicomödia von einen Hertzog von Venedigk.
31. „ Tragödia von Barrabas, Juden von Maltha (Marlowe).
2. Augustus Tragicomödia von dem alten Proculo.
29. „ Tragödia von Barrabas, Juden von Malta.
4. Septembr. Comödia von Hertzogk von Mantua und den Hertz. v. Verona.
6. „ Tragicomödia von dem alten Proculo.
15. „ Tragicomödia von Hertzogk von Florentz.
17. „ Tragicomödia von dem behendigen Dieb.
24. „ Comödia von Hertzogk von Ferrara.
26. „ Tragödia von Lear, König in Engelandt.
29. „ Tragödia von Romeo und Julietta.
1. October. Tragödia von der Märtherin Dorothea.
4. „ Tragicomödia von Gevatter.
19. „ Comödia von verlohren Sohn.
22. „ Comödia von den König in Engelandt und König in Schottlandt.
29. „ Comödia von den Graffen von Angiers.
5. Novbr. Comödia von Josepho Juden von Venedigk.
4. Decembr. Tragödia vom reichen Mann.

Nicht unbeachtet darf hier bleiben, daß mehrere in diesem Verzeichniß befindliche, also wirklich aufgeführte Stücke in den „Engl. Comedien und Tragedien" von 1620 enthalten sind (die unterm 20. Juni, 27. Juni, 3. und 11. Juli und 19. October aufgeführten).

Digitized by Google

Tragoedia von Julio Cesare.
Tragoedia von Hamlet einen printzen in Dennemark.
(Comoedia von Josepho Juden von Venedigk.)
Tragödia von Lear, König von Engelandt.

Bemerkenswerth ist hierbei, daß von den Shakespeare'schen Stücken nur zwei, nämlich „Romeo und Julie" und der „Jude von Venedig" wiederholt aufgeführt sind. Auf die Stücke von „Josepho Juden von Venedigk" und Marlowe's „Juden von Malta" ist schon hingewiesen worden.

— Von der Tragödie **Romio und Julietta,** die hier ebenfalls unter den i. J. 1626 von den „Englischen Comödianten" aufgeführten Stücken verzeichnet ist, befindet sich eine aus etwas späterer Zeit herrührende, vielleicht durch mehrere Hände gegangene deutsche Bearbeitung in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien, und zwar in einer Handschrift, welche der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Pickelhäring erscheint hier noch in seiner ganzen erschreckenden Gemeinheit, wie wir ihn aus der deutschen Ausgabe der „Englischen Comedien und Tragedien" von 1620 kennen und auch die ungebildete und rohe Sprache steht nicht höher als in jenen Stücken; nach vielfachen Ausdrücken und Wendungen läßt sich auf einen süddeutschen Autor schließen, der das Original jedenfalls durch die englischen Comödianten kennen lernte, und es nach seiner Weise, ohne jedes Gefühl für poetische Schönheit, für sein Publikum zurechtgemacht hat.

Das Personal enthält so ziemlich dieselben Namen wie die Shakespeare'sche Tragödie, nur etwas verunstaltet. Die Personen sind: Fürst. Capolet. Mundige. Paris. Romio. Mercutius. Penvolio. Tipolt. Pater. Pickelhäring. Ein Junge. Gräfin Capolet. Julieta. Amme (Antoneta). — Das Stück ist überwiegend in Prosa geschrieben, nur in einigen Scenen verwandelt sich gegen den Schluß derselben die Prosa in gereimte Verse, ein paar Mal in Alexandriner.

---

*) Das Stück wurde zuerst mit Weglassungen von Eduard Devrient in dessen „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (1848) und später vollständig von A. Cohn in dessen »Shakespeare in Germany« mitgetheilt.

Digitized by Google

Der erste Akt beginnt mit einem ziemlich langen Gespräch zwischen dem Fürsten und den beiden Häuptern der feindlichen Familien. Nach des Fürsten Ermahnungen zum Frieden und der von beiden streitenden Theilen ertheilten Bereitwilligkeit dazu kommt es schließlich zum besten Einverständniß. Dann folgt ein Gespräch zwischen Julie und der Amme (Antoneta). Die Letztere fragt u. A. Julien nach der Ursache ihrer Seufzer. Nach langem Hin- und Herreden sagt Julietta:

„— was soll mir sein, ich habe nur geschlaffen, obwohlen mir in den Schlaff wunderliche sachen vorkommen, so sein es sachen, die nicht wahr können werden, vnd begehr es auch nicht, daß es wahr wehre.

Antoneta. Warumb dieses?

Julieta. Darumb weil mir vorkommen, als solle ich einen Mundiqueser lieben, welcher meines Herrn Vatter ärgister feindt, derwegen begehre ich nicht, daß es wahr werde.

Nach einem kurzen Gespräch des „Capolet" und Grafen Paris trägt Ersterer seinem Diener Pickelhäring auf, die Gäste zu seinem „Panquet" einzuladen, wobei er ihm ein Verzeichniß derselben einhändigt. Nachdem Pickelhäring schon hier allerlei närrische Antworten gegeben, kommt er mit dem Zettel dem Romio entgegen, der für Rosalina schwärmt und dem Penvolio sein Herz ausschüttet. Pickelhäring ersucht Romio, die Namen auf dem „ladein-Zetl" ihm vorzulesen, da er selbst nicht lesen könne. Hierbei heißt es u. A.

Romio (liest.) Lad ein Don Lucentio und Amaranta seine Baß.

Pickelhär. Die wohnen in der Schuestergassen gegen den Meykesser über.

Romio. Lad ein die schöne Rosalina, o Honigsüßer Nahmb dich will ich küssen 1000 mahl.

Pickelh. Das ist ein Narr — (folgt eine Zote.)

Romio. Lad ein Madam Fioleta Catharina.

Pickelh. Ist recht, die wohnt in Sauwinkl.

In dieser Weise macht Pickelhäring zu jedem Namen seine Glossen, in denen einigemal das Aeußerste von Unanständigkeit geleistet wird.

Im zweiten Akte des Stückes hat die Begegnung Romeo's mit Julien auf dem Balle besonderes Interesse durch den Vergleich mit dem Shakespeare'schen Original.

Digitized by Google

(Scena 3tia.) Romio. Penvolio.

Cappolet. Ihr Herrn sie seind freindlich willkommen in meiner Behausung.

Paris. Wür seind ihnen höchlich verpflicht vor dise Ehr so sie hierinnen vnfs beweisen. (wird getanzt.)

Romio. Schönste Dam die Ehr so ich gehabt mit ihr zu tantzen kan weder meine Zung oder Hertz bezeichnen, ich bitte sie vergönne doch einen Schambhafften Pilgramb dero Handt zu küssen.

Julieta. Gueter Pilgramb ihr entheiliget Euch nicht, dan solche Bilder wie ich haben Hände zum fühlen vnd lippen zum küssen.

Romio. Die Kühnheit entschuldiget mich da (Küßt sie) und nun bin ich aller meiner Sünden loß.

Juliet. Wie? So hab ich Eure Sünden Empfangen?

Romio. Schönste Dam, wan sie es nicht behalten wil, so gebe sie mir dieselbigen wieder. (Küßt sie wieder.)

Amma. Holla was ist das, die fraw Mutter siehts.

Julieta. Fahret wohl mein Herr.

Romio. Fahre wohl du Zierte aller Damen, ach Romio wie baldt seindt dein Sünn vnd gedanckhen verendert worden (bist).

Amma. Was beliebt den Herrn?

Romio. Sagt mir was ist das vor eine Damen so mit mir gedanzet?

Amma. Mein Herr der sie bekommen, wird an gelt und guet kein mangel leiden, sie ist des Herrn Cappolet sein eintzige Tochter.

Romio. O Himmel waß höre ich, daß Cappolets tochter, wie geschieht mir, mueß und solle ich nun ein liebes gefangener sein der Jenigen deren Vatter mein ärgister todsfeind ist, in wahrheit sie glantzet vnter andern Damen herfür wie ein schöner stern, o Rosalina du bist nur der blaße Mondt gegen dieser glantzenden Sonnen.

Tibold. Was höre ich, ist das nicht der verfluchte Hundt Romio mein feind vnd darf sich vnterstehen anhero zu kommen, das ist nicht zu leiden. Holla Jung mein stoßdegen her.

Cappolet. Vetter Tibold waß ist Euch, warumb rast ihr so?

Tibold. Ha solt ich das leiden, das vnser feind anhero kommen vnser Panquet zu verspotten? u. s. w.

Wie bei Shakespeare so wird auch hier Tybald durch Capulet derb zurecht gewiesen. In ähnlicher Weise verhält sich die Scene am Gartenbalcon zu dem Inhalt des Originals, doch ist hier dem ersten Monolog Romeo's noch

Digitized by Google

ein Lied von zwei Strophen hinzugefügt. Nachdem Romeo die Geliebte in ihrem Selbstgespräch belauscht und sich ihr entdeckt hat, gesteht Julie, sie möchte selbst nicht wissen, daß sie ihn liebe.

Romio. — — ach schönste Julieta acht sie mich dann nicht würdig ihrer liebe indeme sie daß selbe wider zuruckh winschet was sie mir versprochen?

Julieta. Wertheſter Romio, ich wintschte sie darumb wieder zuruckh, auf das ich sie noch einmahl widerschenkhen möchte.

Romio. Schönste gebietherin, so laßet uns dan eine verbindtnuß unserer getrewen liebe anietzo aufrichten, dan ich schwöre alhier bey dem hellglanzenden mond.

Julieta. Ach schwöret nicht bey den wanckelmuetigen und unbeständigen mond. U. s. w.

Der Akt schließt dann mit der Scene beim Pater, den Romeo um Rath und Beistand bittet. Der dritte Akt beginnt mit Gesprächen zwischen Julia und ihren Eltern, sowie mit der Amme. Nach anfänglicher Weigerung gegen Capulets Zumuthung, dem Grafen Paris ihre Hand zu reichen, bittet Julie schließlich um Bedenkzeit. Es folgen dann die Unterhandlungen der Amme mit Julie und mit Romeo, während der alte Capulet die Vermählung seiner Tochter mit dem Grafen Paris fördert. Der vierte Akt beginnt dann, wie im Original der dritte Akt, mit dem Gespräche Mercutio's und Benvoglio's auf der Straße, dem Streit mit Tybald, Romeo's begütigender Einmischung und Mercutio's Tod. Als Mercutio den Todesstoß von Tybald erhalten hat, heißt es:

Penvolio. O Himmel, Mercutius ist verwundt.

Romio. Wie verwundt, wans nur kein tödtliche wunde ist und nicht groß.

Mercutio. Ich glaub ihr spottet mein, so groß ist die wunde nicht, als ein ochsenmaul oder Stadtthor, aber morgen werdet ihr mich recht gravitetisch begraben helffen.*)

*) Bei Shakespeare lautet diese prachtvolle Stelle Mercutio's:

„Romeo. Sei guten Muths, Freund! Die Wunde kann nicht beträchtlich sein.

Mercutio. Nein, nicht so tief wie ein Brunnen, noch so weit wie eine Kirchthüre; aber es reicht eben hin. Fragt morgen nach mir, und ihr werdet einen stillen Mann an mir finden."

Digitized by Google

Es folgt hier wie im Original Romeo's Kampf mit Tybald, des Letzteren Tod und Romeo's Flucht. Dann erscheint Pickelhäring, macht über den todten Tybald einige rohen Bemerkungen und schreit um Hülfe. An den nächsten Scenen: mit der Amme, mit Julie, Romeo und dem Pater hat wieder Pickelhäring seinen Antheil. Dann schließt der Akt mit dem Abschied Romeo's von Julien beim Morgengrauen, wobei der Bearbeiter nur wenig aus Shakespeare genommen hat; und um den Abschied etwas pomphafter zu machen, sind am Schlusse der trockenen Prosa sechs sechszeilige Strophen im Wechselsdialog und in klappernden Reimen angehängt. Die ganze übrige Handlung füllt nun den fünften Akt aus. In der ersten Scene desselben klagt Julia ihrem Vater, daß sie sich sehr unwohl fühle, während dazwischen Pickelhäring über Hunger klagt. Hiernach kommt der Pater und theilt Julien seinen Plan zu ihrer Rettung mit. Der Pater gibt ihr aber den Schlaftrunk noch nicht, sondern geht erst, „ihn zu verfertigen". Der ganze Monolog Juliens, bevor sie den Trank nimmt, fällt dann weg, und nach einem kurzen Gespräch zwischen Frau Capollet, dem Pickelhäring und der Amme wird durch Letztere der plötzliche Tod Julia's verkündet. Romeo wird uns dann erst wieder vorgeführt, als er in das Grabgewölbe kommt. Die Scene wird mit Paris und seinem Pagen („Jung") eröffnet, indem Paris Blumen auf Juliens Leiche streut und seinem Pagen befiehlt, sich zu entfernen. Die weitere Handlung geschieht dann wie bei Shakespeare. Paris hat, als Romeo mit seinem Diener erschienen, durch den Pagen ein Zeichen erhalten, daß Jemand da sei; er tritt Romeon, da dieser in das „Monument" dringen will, entgegen, und fällt durch dessen Schwert. Romeo schließt dann seinen Monolog folgendermaßen:

— — Julieta ist todt vnd ich sol noch leben? Nein, nein, Romio, nein! Nimb den letzten Abschieds Kuß von Julieta und bereite dich zum sterben. Komm mein gewöhr, durchdringe mein abgemattetes Hertz und bringe mich zu meiner Julieta.

Himmel, verzeihe mir,
Wass ich hier hab gethan.
Ich sterbe willig gahr
Als Julieta Mann. (stirbt.)

Digitized by Google

Da Julia hiernach erwacht, Paris und Romeo todt findet, bricht sie in Klagen aus und endet ihr Leben mit einer Reihe von Versen, welche an die Jammerreden von Pyramus und Thisbe im „Sommernachtstraum" erinnern:

Ach Vatter, Muetter, Freundt,
Ich nehmb von Euch Valet,
Ich sterbe voller Schmertz,
Ihr wüßt nicht wie mirs geht,
Ach Romio mein Schatz!
So bist du nun so g'storben,
Du hast durch deinen todt
Mir auch mein todt erworben.
Nimb hin o Jupiter, (stoßt)
Mein Seel von diesen leib,
Damit ich nicht alhier
In stetten Jammer bleib. (stirbt.)

Lorenzo (Pater) kommt jetzt, um das angerichtete Unglück zu übersehn, und dem hierauf erscheinenden Fürsten nebst Capulet (aber ohne Montague) den Zusammenhang aufzuklären. Die Tragödie, in welcher übrigens die schließliche Versöhnung der beiden feindlichen Häuser umgangen ist, endet dann mit folgenden Versen:

Hertzog.

O großer Trawers Fall! Wie hart gehst du zu Hertzen!
Der hier sie liegen sieht, sieht nichts als lauter Schmertzen.

Capulet.

Du Liebe hast's gethan! Seind alle drei gefallen,
Die Liebe hat die Schuldt. Seindt das nicht Hertzensquallen?

Pater.

Die Jugend ist nicht klug, sie liebet unbedacht;
Die lieb hat sie gar offt zu solchen Fall gebracht.

Capulet.

Kun Paris nicht mein Kündt in seinen Leben kriegen,
So solt er nach dem todt in ihren grabe liegen.
O werthe schawer Zahl, heist diß nicht recht betrüben,
Ein ieder hütte sich vor solchen Unglicks Lieben.

Ende.

Digitized by Google

1658. „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Catharinen".

Diese älteste von den uns wenigstens dem Titel nach bekannten Bearbeitungen der **„Zähmung der Widerspenstigen"** wurde nach Gottsched's „Nöthigem Vorrath" ꝛc. am 5. 6. 7. März 1658 „auf dem Zittauischen Schauplatze" vorgestellt. Nach Cohn's Mittheilung wurde es von Gymnasiasten gespielt unter dem Rector Keimann; ob dieser auch der Verfasser der Bearbeitung sei (wie Gottsched anzunehmen scheint), läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen; doch ist es nicht unwahrscheinlich, da von Christian Keimann andere, bereits früher erschienene, dramatische Arbeiten bekannt sind.*)

Von diesem Stücke haben wir nur aus dem damals gedruckten Schulprogramm Kenntniß. Ein Manuscript davon ist bis jetzt nicht entdeckt worden, auch scheint es nie im Druck herausgegeben zu sein. Eine Kenntniß desselben wäre besonders für die spätere Bearbeitung (von 1672) von Interesse, da diese auf ein früheres Stück „von italienischem Ursprung" Bezug nimmt. Es ist also auch bei diesem ältern Stücke weder Shakespeare's Name noch auch nur die englische Abstammung der Komödie erwähnt worden.

Den Titel der „bösen Katharine" finden wir noch dreißig Jahre später unter den Dresdener Aufführungen, im Schlosse und „im Komödienhause", genannt; und zwar ist daselbst (1678) von einem „ersten und zweiten Theil" die Rede.

— Cleopatra, Trauerspiel von D. C. v. Lohenstein (erschienen 1661) ist eine ganz selbständige Dichtung und jedenfalls ohne Kenntniß Shakespeare's geschrieben.

1663. Nach der Handwerker-Comödie im Sommernachtstraum: **„Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz.** Schimpff-Spiel von **Andreas Gryphius".**

Das Auffallende an dieser Burleske, vielleicht die beste von allen dra-

*) Der junge Tobias, Freyberg 1641; und „Der neugebohrne Jesus, den Hirten und Weisen offenbaret". Görlitz 1646.

Digitized by Google

matiſchen Arbeiten des Verfaſſers*), iſt der Umſtand, daß das Stück mit den entſprechenden Handwerker-Scenen im Sommernachtstraum ſowohl der ganzen Idee nach, wie auch in zahlreichen Details übereinſtimmt und Gryphius dennoch das Shakeſpeare'ſche Werk gar nicht gekannt zu haben ſcheint, wenigſtens nach ſeinem Vorwort zu ſchließen, in welchem er ſich auf einen andern Vorgänger, Namens Schwenter bezieht. Gryphius ſagt darüber in dem Vorwort:

„Großgünſtiger, hochgeehrter Leſer. Der nunmehr in Deutſchland nicht unbekandte, und ſeiner Meynung nach hochberühmte Herr Peter Squenz wird dir hiermit übergeben. Ob ſeine Anſchläge gleich nicht alle ſo ſpitzig, als er ſich ſelber dünken läßt, ſind doch ſelben bisher auf unterſchiedenen Schauplätzen nicht ohne ſondere Beliebung und Erluſtigung der Zuhörer angenommen und belachet worden. Warum denn hier und dar Gemüther gefunden, welche ſich vor gar ſeinen Vater auszugeben weder Scheu noch Bedenken getragen .... Damit er aber nicht länger Fremden ſeinen Urſprung zu danken habe, ſo wiſſe, daß der um ganz Deutſchland wohlverdiente, und in allerhand Sprachen und Mathematiſchen Wiſſenſchaften ausgeübete Mann Daniel Schwenter, ſelbigen zum erſten zu Altdorff auf den Schau-Platz geführet, von dannen er je länger je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebſten Freunde begegnet, welcher ihn beſſer ausgerüſtet, mit neuen Perſonen vermehret, und nebens einem ſeiner Trauerſpiele aller Augen und Urtheil vorſtellen laſſen. Weil er aber hernach, als ſelbten mit wichtigern Sachen bemühet, von ihm gantz in Vergeſſen geſtellet: habe ich mich erkühnet, ihn Herrn Peter Squentz aus gedachten meines Freundes Bibliothec abzuforbern, und durch öffentlichen Druck dir, Großgünſtigſter und hochgeehrter Leſer zu überſenden ....."

Unterzeichnet: Philip-Gregorio Rieſentod.

*) Andreas Gryphius lebte 1616—64; trotz ſeines vorwiegend düſtern Geiſtes werden ſeine Tragödien von den beiden Comödien „Peter Squenz" und „Horribilicribrifax" entſchieden übertroffen. Auch in der letztern Satyre, in welcher der Pedant und der bramarbaſirende Soldat verſpottet werden, finden ſich Beziehungen zu Shakeſpeare's »love's labour's lost«, wenigſtens was die entſprechenden Charaktere des Don Adriano de Armado und des Holofernes in Shakeſpeare's Komödie betrifft. Doch mag hier wohl ein älteres Vorbild die Anregung gegeben haben, welches Shakeſpeare nur mit in die eigentliche Handlung ſeines Stückes verwebte.

Digitized by Google

Die ſpielenden Perſonen des Stückes ſind:

Herr Peter Squentz, Schreiber und Schulmeiſter zu Rumpels-Kirchen, Prologus und Epilogus.
Pickelhäring, des Königs luſtiger Rath, Piramus.
Meiſter Krix, über und über, Schmied, der Mond.
Meiſter Bulla Butän, Blaſebalckmacher, die Wand.
Meiſter Klipperling, Tiſchler, der Löwe.
Meiſter Lollinger, Leinweber und Meiſter-Sänger, der Brunn.
Meiſter Klotz-George, Spulenmacher, Thisbe.

Zuſehende Perſonen.

Theodorus, der König.
Serenus, der Printz.
Caſſandra, die Königin.
Violandra, Princeßin.
Eubulus, der Marſchalck.

Gryphius' Squenz hat drei Akte und der ganzen Anlage entſprechend ſind die Charaktere und Situationen mehr ausgeführt, als bei Shakeſpeare. Der erſte Akt behandelt die Vorbereitungen zu der Aufführung, wobei auch ſchon aus der Shakeſpeare'ſchen Probe im Walde der weſentliche Zug, die Bedenklichkeiten wegen des Mondes, des Löwen ꝛc. mit hinein verwebt iſt, und dieſe Partieen ſind genau dem Gedankengange der Shakeſpeare'ſchen Scene entſprechend, ſogar bis auf mehrere Dialogſtellen.

Die Aufführung des Stückes von Piramus und Thisbe ſoll nicht zum hohen Hochzeitsfeſte, wie bei Shakeſpeare, ſtattfinden, ſondern, weil der König „ein großer Liebhaber von allerlei luſtigen und prächtigen Comödien" iſt. Nachdem Squenz den Hergang des Stückes erzählt hat, ſchließt er:

— — Thisbe kommt wieder und findet Piramum todt, derowegen erſticht er ſich zum Trotz.

Pickelhäring. Und ſtirbet?

P. Squenz. Und ſtirbet.

Pickelh. Das iſt tröſtlich, es wird übermaßen ſchön zu ſehen ſeyn; aber ſaget Herr P. Sq. Hat der Löwe auch viel zu reden?

P. Squenz. Nein, der Löwe muß nur brüllen.

Pickelh. Ey ſo wil ich der Löwe ſeyn, denn ich lerne nicht gerne viel auswendig.

P. Squenz. Ey Nein! Musje Pickelhäring muß eine Hauptperſon agiren.

Digitized by Google

Pickelh. Habe ich denn Kopffs genug zu einer Hauptperſon?

P. Squenz. Ja freylich. Weil aber vornehmlich ein tapfferer, ernſthaffter und anſehnlicher Mann erfordert wird zum Prologo und Epilogo, ſo wil ich dieſelbe auf mich nehmen" ꝛc.

Meiſter Klipperling fragt im weitern Verlauf der Scene: Wer ſoll denn den Löwen nu tragiren? Ich halte er ſtünde mir am beſten an, weil er nicht viel zu reden hat.

M. Kricks. Ja mich dünckt aber, es ſolte zu ſchrecklich lauten, wenn ein grimmiger Löwe hereingeſprungen käme, und gar kein Wort ſagte. Das Frauenzimmer würde ſich hefftig entſetzen.

Hierauf folgen nun dieſelben Rathſchläge, wie bei Shakeſpeare erſt bei der Probe im Walde: der Löwe möge erklären, er ſei kein rechter Löwe, ſondern Meiſter Klipperling der Schreiner; und das Schurzfell des Darſtellers möge zum Wahrzeichen durch des Löwen Haut „hervorſchlenckern". Ziemlich breit wird hiernach das Coſtüm des Löwen erwogen; ſchließlich verſichert M. Klipperling: er werde „ſo lieblich brüllen, daß der König und die Königin ſagen ſollen, mein liebes Löwichen brülle noch einmal".

Sogar aus der letzten Scene bei Shakeſpeare vor der Aufführung iſt hier ſchon ein Gedanke eingeflochten, indem Squenz den Löwen-Darſteller ermahnt, er möge nur die Nägel fein lang wachſen laſſen.

Der erſte Akt enthält nur dieſe eine Scene. Im zweiten Akt werden uns die hohen Herrſchaften vorgeführt: König Theodorus, Caſſandra u. ſ. w. Der König, welcher „den Reichstag glücklich geendet", wünſcht zum Abend etwas „Kurtzweil" und der Marſchalck Eubulus berichtet ihm, ein „Seichtgelehrter Dorff-Schulmeiſter" habe ſich gemeldet, mit ſeinen Leuten eine Comödie zu agiren, und legt ein langes Regiſter von Comödien und Tragödien vor, nach welchem der König etwas ausſuchen ſolle. Nachdem Meiſter Squenz hereingerufen und zunächſt ein umſtändliches Examen über ſeine Fähigkeiten beſtanden, geht der König das Regiſter von Stücken durch, aber bei jedem der gewünſchten Stücke giebt Squenz einen närriſchen Grund an, weshalb ſie es nicht aufführen könnten; ſo daß ſchließlich nur das letzte übrig bleibt: Piramus und Thisbe. Squenz ſtreicht das Stück eifrig heraus: es ſei luſtig und traurig, „luſtig iſt's, weil es von Liebesſachen handelt. traurig, weil zwei Mörde drinnen geſchehn, kurtz und

Digitized by Google

lang, kurtz wird es euch seyn, die ihr zu sehen, uns aber lang, weil wir es auswendig lernen müssen" u. s. w. Die Worte des Philostrat bei Shakespeare sind hier noch weiter ausgedehnt. Der Prinz hofft schließlich, es würde unter den Zuschauern niemand eines Schnupftuches zum Trocknen der Thränen bedürfen, worauf Cassandra erwidert: „Es wäre denn, daß sie im Lachen hervordringen." (Wieder nach Philostrat.)

Der dritte Akt enthält die Aufführung selbst, in welcher zu den Rollen des Pyramus und der Thisbe, des Mondes, der Wand und des Löwen, noch „der Brunn" kommt. Im Dialog des letzten Aktes finden sich weniger Anklänge von Shakespeare. König Theodorus schließt die Komödie mit den Worten: „Wir sind müder vom Lachen als vom Zusehen. Daß man die Fackeln anzünde und uns in das Zimmer leuchte."

In welcher Weise nun dieser Stoff zu Gryphius gelangt sei, ist schwer festzustellen. Es ist richtig, daß um Mitte des 17. Jahrhundert's schon in England die komischen Theile eines ältern Stückes herausgenommen und als Farcen (Droll's) für sich verwerthet wurden. So war auch die Handwerker-Posse unter dem Titel »Bottom the Weaver« von R. Cox bearbeitet worden, wobei natürlich der köstliche Gegensatz dieser grob realistischen Gestalten zu der luftigen Geisterwelt verloren ging. L. Tieck nahm nun mit Bestimmtheit an, daß diese englische Farce von Cox das Original jenes Stückes von Schwenter gewesen sei, auf welches Gryphius sich beruft und welches in Altdorf zur Aufführung kam. Daniel Schwenter aber lebte 1586 bis 1636 und es steht ziemlich fest, daß Bottom the Weaver von Cox nicht früher als 1640 erschien. D. Schwenter hat also vermuthlich schon durch Aufführungen der englischen Comödianten die Posse kennen gelernt, ob aus Shakespeare's Sommernachtstraum, oder aus einer vielleicht schon vor diesem existirenden Comödie, bleibt noch zu beantworten. In der Posse von Cox war, wie Tieck berichtet, die Feenkönigin noch vorhanden.

Gervinus („National-Literatur der Deutschen") erzählt: „Der Nürnberger Mathematiker Daniel Schwenter, der uns eine ungedruckte Comödie „Seredin und Violandra" gemacht, hatte das Stück, das er wohl in einer Gestalt, die ihm der Engländer Cox gegeben, schon abgetrennt aus dem Sommernachtstraum kannte, in Altdorf aufführen lassen. Schauspieler

Digitized by Google

trugen es wohl zu Gryphius, vielleicht in noch einer andern Gestalt. Rist (in den Monatgesprächen von der allergedelsten Erlustigung der Welt) hatte in einer großen Stadt gesehen, wie englische Comödianten, aus Eifersucht gegen eine anwesende deutsche Truppe unter einem Schulmeister, zur Verspottung derselben ein Zwischenspiel des gröbstunsinnigen Schlages darstellten, das er beschreibt. Es war der Cox'sche Pyramus, in einer nochmaligen ungeheuern Verzerrung: so daß z. B. am Schlusse, nachdem sich die gestorbenen Liebenden noch im Tode unterhielten, die andern Spieler „in schändlich versiegelten und vergüldeten Hemden" als Geister um sie, die bisweilen die Köpfe zum Zusehen hoben, herumtanzten und der Mond zuletzt mittanzend hinzusprang." — Gervinus' bezeichnet Gryphius' Squenz, der bei ihm völlig deutsches Eigenthum geworden, als eine Verhöhnung des stelzenartigen Stils der Zeit, der Nichtigkeit ihrer ganzen Bildung unter dem falschen Schein der Höhe und Würde, wobei gleichzeitig den armseligen Poeten und Meistersängern ein Hieb versetzt worden.

Noch möge endlich (nach M. Fürstenau's „Gesch. d. Musik ꝛc.") erwähnt sein, daß schon 1660 am Hofe zu Dresden von englischen Comödianten ein Possenspiel von „Pyramus und Thisbe" aufgeführt worden war, vermuthlich jenes Vorbild von Schwenter und Gryphius.

— Ein i. J. 1671 zu Thorn aufgeführtes Stück: „Timon oder der Mißbrauch des Reichthums" (gedruckt bei J. Cöphelius) ist keine Nachahmung Shakespeare's, vielmehr eine sehr lockere Dramatisirung des Lucian.

1672. Kunst über alle Künste, Ein bös Weib gut zu machen. Vormahls von einem Italienischen Cavalier practiciret: Jetzo aber von einem Teutschen Edelman glücklich nachgeahnet, und in einem sehr lustigen Possenvollen Freuden-Spiele fürgestellet. Samt angehencktem singenden Possen-Spiele worinn die unnötige Eyfersucht eines Mannes artig betrogen wird. Rapperschweyl bei Henning Lieblern 1672.*)

*) Für die obige kurze Charakterisirung dieses Stückes habe ich das makellos erhaltene Exemplar der Dresdener Königl. Bibliothek zur Hand gehabt, nach welchem auch Reinhold Köhler den im Jahre 1864 erschienenen neuen Abdruck veranstaltet hat. Diese neue Ausgabe Köhler's, mit vielen Erläuterungen begleitet, ist Ursache, weshalb ich mich nur mit einer Analyse begnüge. — In Gottsched's „Nöthigem Vorrath" ist dies Stück unter das Jahr 1653 gesetzt; auch lauten die Schlußworte des Titels bei

Digitized by Google

Dieſes Stück iſt die erſte wirkliche und zwar ziemlich getreue Verdeutſchung eines Shakeſpeare'ſchen Originals, obwohl der deutſche Autor ebenfalls von Shakeſpeare ſelbſt dabei nichts gewußt hat. Auch der deutſche Verfaſſer hat ſich nicht genannt, doch ſpricht die ganze Behandlung des Stückes dafür, daß er entſchieden literariſche Bildung beſaß. Die Sprache iſt bei ihm für dieſe Zeit, namentlich mit Berückſichtigung der Proſa, ungewöhnlich anſtändig und gebildet; doch iſt es ihm paſſirt, daß er manche engliſche Ausdrücke in mißverſtändlicher Auffaſſung ins Deutſche übertragen hat. Es iſt aus ſolchen Stellen wenigſtens zu erſehn, daß ihm wirklich ein Stück in engliſcher Sprache vorlag *); doch hielt er dieſes, wie aus ſeinem Nachworte hervorgeht, nicht für das eigentliche Original. — Vor dem Titelblatt des Buches befindet ſich noch ein Blatt mit einem höchſt ſeltſamen Kupfer, auf welchem die „Zähmung" an einer Furie, einem Scheuſal, von deren Kopfe ſich Schlangen winden, ausgeführt wird.

Die „Perſonen dieſes Freuden-Spiels" ſind:

Der geduldige Hiob in des frommen Socratis Hoſen, Vorredner.
Herr Theobald von Grifflingen.
Jungfer Katharina Hurleputz } Deſſen beyde Töchter.
Jungfer Sabina Süßmäulchen, }
Veit Schnitzer, Diener.
Sibylla Flößpeltz, Cammermagd.
Herr Hartmann Dollfeder, Erbſas zum Würbelwind,
Jungfer Catharinen Freyer.

---

ihm anders. Dieſe Abweichungen rühren daher, daß Gottſched ein Exemplar benutzte, von deſſen Titelblatt unten eine Ecke abgeriſſen war. Er ergänzte ſich das Fehlende nach Gutdünken.

*) War dies nicht der Fall, ſo bliebe nur die Annahme übrig, daß er ſolche Irrthümer aus einer frühern (vielleicht der 1758 aufgeführten) Verdeutſchung mit übertragen hat. Es möge hier als Beiſpiel eine Stelle angeführt ſein. Im Shakeſpeare'ſchen Stücke 4. Akt 1. Scene, als Grumio dem Curtis die Begebniſſe beim Ritt erzähle nwill, ſagt er:

(Grumio.) Now I begin: Imprimis, we came down a foul hill etc. (Es iſt von dem ſchmutzigen, kothigen Weg die Rede.)

Dafür ſagt der deutſche Verfaſſer:

(Wurmbrandt.) Nun fange ich an: Erſtlich, wir ritten extrem langweilig einen faulen Berg hinab ꝛc.

Digitized by Google

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Ludolf Wurmbrand, Diener.

Herr Sebaſtian von Unvermögen. } Edelleute, und Mit-Buhler bey
Herr Alphons von Neſtlingen ein zeitlang ein verkleideter Muſicus. } Jungfer Sabinen.

Herr Adrian von Liebenthal, der ältere.

Herr Hilarius von Liebenthal, der Jünger, Jungfer Sabinen Freyer, und der verkleidete Herr Johannes.

Felix Vielwind, Cammerdiener, und verſtellete Jüngere von Liebenthal.

Fabian Affenſchwantz, Diener.

Frau Eulalia von Hohunk Wittib, Herr Alfons Vertraute.

Mag. Blaſius Naſenweis, Rector paganus, der verſtellete Aeltere von Liebenthal.

Meiſter Fritz Fingerhut vom Kratzenberg, kunſtreicher Schneider und Kleidermacher.

Matz Trümper, wohlbeſtellter Ofenſchürer und Feuerverwahrer.

Faulwanſt, Immernaß, Schlingenſtrick. Drey Diener ſo nur ein Wort reden.

Den Einhalt (Inhalt) wird der günſtige Leſer auß dem Werck ſelbſt beſter maßen einnehmen und ſich darmit beluſtigen.

Man wird ſchon aus dem Perſonal muthmaßen können, daß — trotz der veränderten Namen — der Inhalt des Stückes wenig von Shakeſpeare abweicht. Da wir das ſchon im Jahr 1658 in Zittau aufgeführte Stück „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der böſen Catharine“ nicht kennen, ſo läßt ſich auch nicht ſagen, ob dem neuen Verfaſſer jenes Stück bekannt war, oder nur das engliſche Original. Da auch in jener ältern Bearbeitung der italieniſche Name des Bändigers und unternehmenden Freiers beibehalten iſt, ſo konnte ſich auch auf dieſen die drollige Bemerkung beziehn: „Vormahls von einem italiäniſchen Cavalier practiciret“ ꝛc. Gleichviel aber, ob von Petruchio oder Petruvio, jedenfalls ſchloß er aus dem Namen des Vorgängers, daß — wie es im Nachwort heißt, das Stück italieniſchen Urſprungs ſei.

Die Worte des „Vorredners“ — wie er oben im Perſonenverzeichniß genannt iſt — „der geduldige Hiob, in des frommen Socratis Hoſen“ lauten:

Digitized by Google

Vorredner.

»Multa tulit fecitque sudavit et alsit, sämptlich geehrte Anwesende, Multa tulit, das sag ich noch einmahl, welcher sich mit einem bösen eyterbissigen Weibe hat schleppen müssen. Deren er, wenn er den gantzen Tag durch, ihr armer geduldiger Märtyrer gewesen, in dem ihn ihre bissige Zunge gestochen, ihr Mörderischer Sinn geplaget, auch offt ihre unbändige Hände gequälet, noch des Nachts da die Karten, so bey Tag gestritten, still liegen, zu Lohn die vires corporis, in den Rachen jagen, und sich wohl gar darzu die Hörner zur lieben Gedult auffsetzen lassen müssen. Ich habe leider viel und mehr als viel davon erfahren, ich, der ich der geduldige Hiob mich stets in des frommen Socratis Hosen beholffen. Ich bin mit einem Weibe, an Beseeligungsstatt, gequälet gewesen, von welchem ich wohl hab glauben können, daß sie aus der Rippen, ohne Zuthuung eines Quentlein Fleisches, gemachet gewesen; weil ihr hartnäkkichtes, wiederwilliges Thun, und vorsetzlich eigenhirniges lassen, solches mehr als zu viel bezeuget, sie wer eine von den bösen sieben, ob die sechse noch leben weiß ich nicht. Wolte Gott, es hätte zu meiner Zeit der Sitten-Lehrer, welcher jetzt aufftreten wird, gelebet, ich hätte bey ihm wollen in die Schule gehen, um zu lernen einem bösen Weibe den Irrthum aus dem eigensinnigen Gehirn zu treiben, oder den Teuffels-Kopff, welchen sie ihrem eigenen Bekänntnüß nach auffsetzen, bey sich liegen zu lassen. Ihr seyd in der glücklichen Zeit, in derer ihr von ihm lernen könnet, weil er euch die beste weise zeiget, sonderlich ihr Jungen, die ihr was junges würcklich, oder zu gewarten, habt, denn ein alter Hund bös bändig zu machen, begreiffet die Kunst wohl, und saget mir Dank für gute Anweisung und Erinnerung: Wer aber solche nicht fassen, oder darmit fortkommen kan, komme zu mir, und lasse sich von dem in der Gedult unterweisen, der zu seinem Symbolo hat, perfer perpatienda.«

Das Stück selbst hat fünf Akte (Handlungen), und ist der Inhalt in der ganzen Scenenfolge, und in allen wesentlichen Zügen mit dem Shakespeare'schen Lustspiele übereinstimmend, abgesehn von mehrfachen Kürzungen des Originals. Selbst im Dialog finden wir oft bei nur nebensächlichen Dingen den Shakespeare'schen Text heraus, so z. B. gleich bei Petruchio's

Digitized by Google

(Hartmann's) und seines Dieners Grumio (Wurmbrand) Auftritt, in der Straße zu Padua:

Hartmann. Wann mir recht ist, so ist diese Herrn Alfons Behausung. Du schlag einmal an.

Wurmbrand. Was schlag? Wenn, was soll ich schlagen? Sehe ich doch niemand. Hat euch ja auch niemand leid gethan, den ich schlagen müste.

Hartmann. Schelm ich sage schlag an, und schlag nur starck an.

Wurmbrand. Dieses ist abermahl eine Ursach, pro more, vom Jauer, meinen Buckel auff schlägen zu beschweren. Soll ich euch schlagen? Da behüte mich St. Niclas für.

Hartmann. Narr ich sage dir, da schlag mir an, und starck genug, oder ich will dir deinen schelmischen Kopf zerschlagen.

Wurmbrand. Ich gedachte wohl, das Lied würde in solchem Thon aushalten: Mein Herr hat gewiß einmahl Lerm in seinem Kopffe, und haben jhm die Hornüssen das Gehirn zerwühlet. Ich soll jhn schlagen, der Teuffel schlagen jhn, ja wann es nicht über mir außgienge.

Hartmann. Ich sehe wohl die Glocke will nicht läuten, ich ziehe denn den Schwengel. Ich wil dir die Ohren recken, und sehen, ob du kannst fa, sol, la, singen". (Er ziehet jhn bey den Ohren hin und her.)

In ähnlicher Weise ist die erste Unterredung Hartmann's (Petrucchio) mit Catharinen ziemlich getreu dem Original. Wie man schon aus dem Personal ersieht, fehlen auch die Freier der Bianca nicht, so wenig wie des verkleideten Hortensio Unterricht bei Bianca. Den dritten und vierten Akt füllen die Scenen aus, in denen Catharina gezähmt wird: Petrucchio's angenommene Wildheit, die Scenen beim Essen, mit dem Schneider u. s. w. Petrucchio schließt schon den dritten Akt mit den Worten:

„Doch in mitten dieser Raserey will ich ihr liebkosen und betheuren, daß es auß großer Zuneigung gegen sie geschehe, und dieses will ich die gantze Nacht durch, wechselweise, also forttreiben, daß jhr nicht einmahl mit dem Kopff zu nicken, oder ein Aug zu zu thun, möglich seyn wird. Dieses ist die rechte Manier ein bös Weib mit Freundlichkeit gut zu machen. So wird jhre hitzige Eigensinnigkeit, in dem ein stärker über sie kömmet, schon verkühlen, hernach wann es bey jhr im rechten Thon stehet, will ich auch gelindere Seiten

auffziehen. Wer eine bessere Manier weiß, als die meinige, trete auf. Wir wollen uns um den Meister ziehen."

Im vierten Akte fehlen auch die Wendungen nicht, daß Petrucchio gegen Katharinen die Sonne für den Mond ausgibt, dann wieder, als sie's zugesteht, sagt: „Nun irrest du dich doch, es ist ja die gesegnete Sonne." Catharina. „Gott lasse es dann dieselbige seyn. Ich bin wohl zufrieden, lasset es ein Wachslicht, Stern, Fackel, oder was ihr wollet seyn."

Das Stück ist auch schon dadurch bemerkenswerth, daß es sich von den niedrig gemeinen Späßen der Pickelhäringe und Hanswürste gänzlich fern hält, und von allen alten uns bekannt gewordenen Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke ist dieses diejenige, welche dem Originale noch am meisten treu bleibt. Um so mehr ist es zu bedauern, daß die frühere Form dieses Stückes (die vielleicht dem englischen Original noch näher stand) unbekannt geblieben ist. In einem an den „Gunstgeneigten Leser" gerichteten Nachworte, welchem dann noch das „singende Possenspiel: die doppelt betrogene Eyfersucht" folgt, sagt der Verfasser von dieser seiner Bearbeitung der Widerspänstigen:

„Von diesem Freudenspiele kan ich sagen, daß es eines andern, und doch auch mein seye. Eines andern ist es, weil es nicht allein schon offt von Comoedianten auff dem Schauplatz fürgestellet worden, sondern auch die Erfindung, alte Nahmen und Redens-Arten deme, so es zuvor angesehen und gehöret, zeigen, daß es von Italiänischem Ursprunge: Mein kan ich es nennen, dieweil ich solchs, wegen seiner artigen Manier, gefasset, und auß meinem Kopffe, wie es mir gefallen, geändert, und hingeschrieben, nachdem es die geschwinden Einfälle, ohne Kopffbrechen gegeben."

1677. In dem fürstlichen Residenzschlosse zu Bevern ward in diesem Jahre zum Geburtstage der Herzogin von Braunschweig „in dero neuerbauten Freud- und Trauer-Spiel-Saal und dessen neuer Schaubühne" aufgeführt: **„Tugend und Liebesstreit**, ein Freudenspiel." Dies Stück behandelt den Stoff von Shakespeare's „Was ihr wollt", doch hat dem Verfasser als Quelle zunächst die englische Erzählung von Barnaby Rich „Apolonius und Silla" gedient. Die Geschwister Silvius und Silla (bei

Digitized by Google

Shakespeare: Sebastian und Viola) erscheinen hier als Kinder des Königs von Cypern. Shakespeare's Herzog Orsino ist der Herzog Apolonius von Venedig, Olivia ist ein „Fräulein von Venedig", Namens Agalanta. Silvia, welche bereits in den Herzog, da dieser Cypern verläßt, verliebt ist, folgt demselben in Männerkleidung nach Venedig und nimmt bei ihm Dienste; und nach ihrer Flucht kommt auch der Prinz, ihr Bruder, nach Venedig, um sie aufzusuchen. Die zudringliche Liebe der Aggalanta zu der verkleideten Silvia, sowie die Verwechselungen mit deren Bruder sind ganz ähnlich wie bei Shakespeare behandelt; während aber die eigentlichen komischen Figuren der Shakespeare'schen Komödie in dem Stücke fehlen, ist als Possenreißer niedrigster Gattung dem Herzoge ein Diener, Pickelhäring, gegeben und außerdem erscheinen noch Diana, Venus und ein Satyr. *)

Zu „**Viel Lärm um Nichts**" und „**Cymbeline**".

1680 (od. 1682). Die vom Tode erwekte Phönizia, eine anmuthige Sicilianische Geschicht, in einem Misch-Spiel (Tragico-Comoedia). Auff die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl, Churfürstl. Br. Secretar. — Königsberg, Gedruckt bey den Reußnerischen Erben.

— **Der unschuldig-beschuldigten Innocentien Unschuld;** eine nachdenkliche Genuesische Geschicht in einem Misch-Spiel (Tragico Comoedia) auf die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl, K. G. P. und Churfürstl. Br. Secretario. — Königsberg, Gedruckt bei den Reußnerischen Erben.**)

Obwohl diese beiden Kongehl'schen Stücke in keinem einzigen Zuge an

*) Eine genauere Angabe des Inhalts findet man in der „Geschichte des Theaters in Braunschweig" von Ad. Glaser, nach dessen Angabe ein Exemplar des gedruckten Stücks sich auf der Wolfenbütteler Bibliothek, ein anderes im Privatbesitze in Braunschweig befindet.

**) Michael Kongehl, geboren 1646 in dem altpreußischen Städtchen Kreuzburg, starb 1710 als Bürgermeister. Er schrieb außer den obigen Stücken noch viele Dramen, die meisten haben ähnliche gesuchte und pomphafte Titel, wie der der Innocentia, wie z. B.: „Die vom Himmel herabgestürmte Himmel-Stürmer unversänglich auf den gegenwärtigen Kriegszustand gerichtet"; „Das vom ungerathenen Sausewind versuchte und verfluchte Kriegsleben"; „Das bedrückte und wieder erquickte Brandenburg" ꝛc. ꝛc.

Digitized by Google

Shakespeare sich anlehnen, so müssen sie dennoch hier genannt sein, schon weil es interessant und charakteristisch ist, daß in dieser Zeit ein gelehrter Dichter Shakespeare'sche Stoffe dramatisch behandelte, ohne die Shakespeare'schen Stücke zu kennen.

„Die vom Tode erweckte Phönizia" behandelt denselben italienischen Novellenstoff (Die Geschichte Bandello's*) von Timbreo de Cardona), welchen schon früher, und zwar gleichzeitig mit Shakespeare, in Deutschland Jacob Ayrer dramatisirt hatte. Aber Kongehl ist eben so selbständig im Vergleich zu Ayrer wie Shakespeare gegenüber. Die Personen des Stückes sind: Timbreus, Graff von Cardona, Phönizien Liebster. Lionatus, Dorilla, Phöniziens Eltern. Phönizia, Timbreus Liebste. Geronbas, ein Edelmann und Königlicher Bedienter. Cleobulus, ein Messinischer von Adel. Mariana, Lionatus Schwester. Florabella, Phönizien Schwester. Musander, Timbreus Diener. Tisyphone, eine Höllische Furie. Sycophant, Neidhardt, der Tisyphone Bundsgenossen.

Timbreus beginnt das Stück mit einem Liebeslied, das also beginnt:

Phönizie, du Götter-Pfand,
du hast die Glut in mir entbrannt,
die keine Flut, kein Wolken-Regen
kan wieder niederlegen,
du machst in mir das Herzen-Weh
Phönizie.

Dein güldnes Haar hat solche Kraft,
Daß es mich aus der Freiheit rafft,
und schleußt mich ein in Knechtschaffts-Ketten;
Ach! laß mich wieder retten
aus dieser bittern Angst-Gefahr
dein güldnes Haar.

Dein Augen-Blitz, dein Purpur-Mund,
die mir zu schauen sind vergunt,

*) Der wieder den Kern einer Geschichte in Ariost's „Rasendem Roland" nachgebildet hat.

Digitized by Google

dein Sonnen-gleiches Wangen-Prangen,
Ach! halten mich gefangen;
Es ist Cupidens Pfeil-Geschütz
dein Augen-Blitz.
ꝛc. ꝛc.

Timbreus ist gegen Phönizia in heftiger Liebe entbrannt und sucht sie durch ihre Dienerin „Madonne" (ist im Personenverzeichniß nicht genannt) zu berücken, scheitert aber an Phöniziens Tugend. Hierauf läßt er durch seinen Freund Cleobulus um Phöniziens Hand werben und erhält gleich durch diesen die Nachricht, daß sowohl Phönizie wie auch deren Eltern einwilligen.

Den zweiten Akt eröffnet Tisyphone, die „höllische Furie", welche mit ihren Helfern, Neydhart und Sycophant, berathschlagt, auf welche Weise die Heirath zwischen Timbreus und Phönizia könne gehindert werden. Neydhard kommt dann als Hanswurst zu Gerondas, der Phönizien ebenfalls liebt, und nachdem er sowohl wie Sycophant verschiedene Possen mit ihm getrieben, verbünden sie sich mit ihm, um Phönizia bei Timbreo zu verleumden. Als Timbreus am Tage vor der Hochzeit sich seines großen Glückes freut, kommt Sycophant zu ihm, um seine Verleumdung bei ihm anzubringen. Er fragt Timbreus, ob dieser glaube, daß Phönizia noch Jungfrau sei, und da dieser sich darüber erzürnt und weiteres zu wissen begehrt, berichtet ihm Sycophant:

Ein junger Edelmann,
mein eigner Herr (denkt ob ichs wissen kann)
ist manche Nacht bei eurer Braut gewesen,
und hat darzu auch diese Nacht erlesen,
gedenkt nun selbst, wie sie muß Jungfrau seyn?
Timbreus. Was sagt ihr mir? Da schlag der Hagel drein?

Sycophant verspricht dem Timbreus, ihn zu überführen, wenn er Zeuge sein will, wie sein Herr des Nachts zu Phönizia ins Fenster steigt. Timbreus, da er allein ist, bricht nun in große Klagen aus, daß sie, die er

als tugendhaft erlesen,
ein Laster-Balg und Schand-Thier ist gewesen.

Digitized by Google

Es wird ihm nunmehr der Betrug in der allerdürftigſten Weiſe vorgeſpielt, indem Neydhard, verkleidet als Sicilianiſcher Edelmann, und Sycophant als deſſen Diener, mit Strickleiter und Laterne kommen und Herr und Diener laut über Phönizia ſich beſprechen, als ſei der Edelmann, der ſchon oft bei ihr geweſen, wieder im Begriffe zu ihr zu gehen. Neydhard ſteigt die Leiter hinauf und befiehlt ſeinem Diener, nach Mitternacht wiederzukommen. Das genügt, den betrogenen Timbreus völlig von Phönizia's Schuld zu überzeugen. *)

Den dritten Akt beginnen Gerondas, Sycophant und Neydhard, indem der dem Timbreus geſpielte Betrug berichtet wird. Die hieran ſich ſchließenden Vorbereitungen zur Vermählung werden nur durch die gegen Phönizia gerichtete ſchwere Anklage unterbrochen; doch erſcheint nicht Timbreus ſelbſt als Ankläger, ſondern er hat ſeinen Vertrauten Cleobulus damit abgeſandt. Phönizia wird ohnmächtig hinausgebracht und bald darauf kommt ihre Kammerfrau jammernd zurück, ihren Tod berichtend. Lionatus iſt wüthend auf die Uebelthäter und der Akt ſchließt mit einer Scene, in welcher die triumphirende Tiſyphone ihre Helfer beauftragt, nun auch Gerondas für ſeine an Phönizia auf ihr Anſtiften begangene Schandthat zu verderben. Der Akt ſchließt, indem Tiſyphone „gräßlich folgendes Lied" ſingt:

Tiſyphone wittert,
daß alles erzittert
von wüthender Macht;
Kein donnerndes Knallen
kan wüſter erſchallen,
als wenn mein Zorn und Grimm erwacht ꝛc.

Im vierten Akt erſcheint zunächſt Gerondas von Gewiſſensbiſſen gemartert. Tiſyphone kommt hinzu und vermehrt ſeine Schmerzen, indem ſie ihn peitſcht, dazwiſchen wüthende Reden gegen ihn richtet und dann wieder auf ihn peitſcht. Da Gerondas wieder allein iſt, beſchließt er, zuerſt die Büberei dem Grafen zu entdecken und dann ſich das Leben zu neh-

*) Die Theilnahme des Kammermädchens an dem Betruge fehlt hier, wie auch bei Bandello. Doch iſt dieſe Vervollſtändigung der Intrigue ſchon bei dem älteren Original (in Arioſt's „Raſendem Roland", 5. Geſang) vorhanden.

Digitized by Google

men. Vorher aber werden Lionato und Phönizia vorgeführt, damit wir erfahren, daß Letztere lebt und nur vor der Welt todt gesagt wird. Gerondas erscheint dann bei Timbreo und legt ihm das Geständniß ab. Dieser vergibt dem Reuigen und begehrt von ihm nur, daß er dem Lionato die Mittheilung mache, worauf er den Akt mit einer Verherrlichung der dahingeschiedenen Phönizia beschließt:

„So lang ein warmer Geist wird meine Geister treiben,
so lang, Phönizia, wird dein Gedächtniß bleiben
in unverrückter Treu; dein Nach-Ruhm soll bestehn,
bis Himmel, Erd und Meer ins erste Wesen gehn."

Im fünften Akte geschieht zunächst die Auseinandersetzung des reuigen Timbreus und des Gerondas mit Lionatus. Letzterer will den Timbreus trotzdem als seinen Sohn anerkennen, wenn er anstatt der todten Phönizia eine Andere aus seiner Hand zur Gattin nimmt. Timbreus entgegnet darauf:

Zu freyen? und so bald? das ist ein harter Schlag;
Doch thu ichs, wann ers will, er melde nur den Tag.

Ehe nun die für Alle glückliche Aufklärung erfolgt, erscheint noch einmal Tisyphone:

„Da schlag der Donner drein! Gerondas ist entgangen
der Folter meiner Peitsch; O Blut! Ihr Nattern-Schlangen,
wie seht ihr dieses zu? Wo habt ihr euren Gift?
Und du, Tisyphone, was hast du nun gestifft
mit aller deiner Wuth? Pfuy! Pfuy! du magst dich schämen,
in dein verfaultes Herz . . ." ꝛc. ꝛc.

Tisyphone will nun, da Timbreus und Phönizia wieder vereinigt werden und Gerondas durch seine Reue der Hölle entgangen ist, wenigstens dadurch ihre Wuth und Rachbegier befriedigen, daß sie ihre eigenen Creaturen gegeneinander hetzt, zu Beider Verderben. Es geschieht dies durch einen äußerst plumpen Betrug, durch den sie es herbeiführt, daß Neidhard und Sycophant gegen einander rennen und mit ihren Degen sich gegenseitig erstechen, daß sie „beyde vor tod zu Boden fallen". Tisyphone ist dadurch einigermaßen befriedigt und es bleibt ihr nur noch übrig, sich „in die Hölle" zu stürzen. Späterhin stehen Sycophant und Neidhard wieder

Digitized by Google

auf, erkennen sich jetzt erst, und geloben Rache an Tisyphone, welche sie bei dem „ganzen Höllen-Schwarm" verklagen wollen. Endlich erfolgt dann die Wiederauferstehung der todtgeglaubten Phönizia, ihre Entschleierung als die dem Timbreo von Lionatus zugedachte neue Gattin und Beider Wiedervereinigung.

Das Stück ist durchgängig in gereimten Versen, zum größern Theile in Alexandrinern, welche jedoch in einigen Scenen oder Reden durch andere Versarten unterbrochen werden. Namentlich sind die Dactylen häufig angewendet, und besondern Werth scheint der gelehrte Autor auf seine hie und da angebrachte Alliteration zu legen, mit der er auch das Stück in folgenden halsbrechenden Versen schließt:

Timbreus. Timbreus weiß von Glück und dessen Tücke zu sagen,
doch hat des Glükkes Blik des Unglüks Strikke verschlagen;
Sein Herz hegt keinen Schmerz, von Amors Kerze gerührt;
Nur herzliches Scherzen wird heute verspürt
von wegen der lieblich entzündeten Flammen,
drum jauchzet und schlaget die Hände zusammen!

Ende.

Ob der Verfasser dieses Stückes, wenn ihm auch Shakespeare's „Viel Lärm um nichts" durchaus unbekannt war, doch wenigstens Jakob Ayrer's „Schöne Phaenicia" gekannt hat, muß dahingestellt bleiben; man sollte es wohl voraussetzen, obwohl aus einer Vergleichung beider Stücke sich nichts erweisen läßt. Wohl aber ist es sicher, daß Kongehl den ältern Novellenstoff kannte, was schon aus der Benutzung jener in Bandello's Erzählung vorkommenden Namen, die weder Shakespeare noch Ayrer übernommen hatte, hervorgeht. Shakespeare behielt nur die Namen des Fürsten Don Pedro und des Leonatus. Bei Ayrer und bei Kongehl haben wir weitere Vergleichungen:

(Bandello:)	(Ayrer:)	(Shakespeare:)	(Kongehl:)
Timbreo di Cardova, Graf von Collisano.	Timborus, Graf v. Golison.	Claudio, a joung Lord of Florence.	Timbreus, Graf von Cardona.

Digitized by Google

(Bandello:)	(Ayrer:)	(Shakespeare:)	(Kongehl:)
Lionato de'Lionati.	Lionito von Loneten.	Leonato.	Lionatus.
Phönizia.	Phänizia.	Hero.	Phönizia.
Girondo Olerio Valenziano.	Gerando, Olerius Valerian genannt.	Don John.	Gerondas.

Diese Vergleichung ergibt: Daß von Shakespeare weder Ayrer noch Kongehl einen Namen benutzt, wie sie auch sonst nichts aus seinem Stücke entlehnt haben; daß hingegen beide deutsche Dichter die Novelle gekannt haben und daß jeder selbständig in der Benutzung derselben war.

Das zweite der hier verzeichneten Kongehl'schen Stücke, **„Der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld"** bietet — obwohl auch dieses nur nach der italienischen Quelle, ohne Kenntniß Shakespeare's, geschrieben ist — in der Vergleichung mit Shakespeare's **„Cymbeline"** ein noch größeres Interesse, weshalb hier auch ausführliche Mittheilung davon gemacht wird (S. im Anhang). An dieser Stelle möge nur noch auf die Beziehungen des Stückes zu der Quelle hingewiesen werden, welche wir in der Geschichte des Bernabò von Genua und seiner Gattin Ginevra, in Boccaccio's „Decamerone" (2. Tag, neunte Geschicht) kennen. So wenig wie in der Novelle, so ist auch hier bei Kongehl von der mit der Hauptfabel verschlungenen Geschichte des Belarius und der beiden Königssöhne die Rede; eben so wenig vom König, von der giftigen Königin und von Cloten. Wie in der Novelle, so ist auch bei Kongehl der Gemahl Imogens (hier Ginevra's) ein einfacher italienischer Kaufmann; das Stück beginnt gleich mit dem Streite des Ambrosius (Posthumus) und den Pariser Kaufleuten über die Frauen, und mit der unseligen Wette, die denn auch von Jachimo (hier Loys) durch dieselben Mittel wie in der Novelle und wie bei Shakespeare gewonnen wird. Charakteristisch ist es hierbei, daß auch im Kongehl'schen Stücke anstatt des „Maal's unter der linken Brust, um das ein paar goldgelbe Härchen standen" (wie es bei Boccaccio heißt), „ein schwarzes Maal an ihrer linken Hand" als Zeugniß dienen muß. — Bei Boccaccio ist

Digitized by Google

es ein spanischer Edelmann, der die verkleidete und flüchtige Ginevra findet und sie auf seinem Schiffe mit sich nach Alexandrien nimmt, wo er dem Sultan mit einigen Falken ein Geschenk macht. Auch Kongehl läßt seine Innocentia durch einen gewissen Palämon, der dem Sultan Falken zu bringen hat, vor den „Türkischen Kayser Solimannus" kommen. Kurz, alle genauen Vergleiche ergeben, daß auch hier der deutsche Dichter Shakespeare nicht gekannt und nur aus dem Novellenstoff geschöpft hat. *) Wie bei dem vorigen Stücke (der „Phönizia"), so hat er auch hier die Handlung mit allegorischen Figuren (Eris, Verläumdung, Geiz, Betrug) ausgestattet, welche die eigentlichen Triebfedern für die Handlung abgeben und durch eine über die Maßen schwülstige und grauenvolle Sprache ausgezeichnet sind.

1682. Erste auffindbare Nennung des Namens Shakespeare in der deutschen Literatur, durch D. G. Morhof, in dessen „Unterricht von der deutschen Sprache".

1682. Eine Nachbildung des Gryphius'schen „Peter Squenz". Von **Christian Weise: Lustiges Nachspiel,** wie etwan vor diesem von Peter Squenz aufgeführet worden.

Von Tobias und der Schwalbe, gehalten den 12. Februar 1682. Ist abgedruckt in: „Christian Weisens Zittauisches Theatrum". 1699. **)

Die Nachbildung des Gryphius'schen „Peter Squenz, d. heißt der Form desselben", ist in dem (unten angeführten) Gesammttitel dieses

---

*) Uebrigens existirte bereits ein weit älteres Stück, das den gleichen Stoff behandelte. Es ist schon von Gottsched, welchem Cymbeline unbekannt war, im „Nöthigen Vorrath" erwähnt und führt den Titel: „Eine schöne Historia von einem frommen Gottfürchtigen Kaufmann von Padua, welcher zu Mantua in Beysein anderer Kaufleut, wegen seines lieben frommen Weibes Ehr und frömmigkeit, sein Hab und Gut verwettet, solches aber ihm ein leichtfertiger Sycophant mit betrug und unrecht abgewonnen ꝛc." durch Zachariam Liebholdt von Solbergk. Gedr. zu Breßlaw durch G. Bawmann 1596. — Da Shakespeare's Cymbeline aus des Dichters letzter Periode herrührt, so ist selbstverständlich dies deutsche Stück das entschieden ältere. Die Bearbeitung des Novellenstoffes ist hier eine wahrhaft kindische. Doch ist mir's sehr wahrscheinlich, daß Kongehl dies ältere, durch die Naivetät in der Behandlung sehr interessante Stück gekannt hat.

**) Der vollständige Titel dieser Sammlung lautet: Christian Weisens Zittauisches Theatrum. Wie solches Anno M. D. C. LXXXII. präsentiret worden, bestehende in drey unterschiedenen Spielen. 1. von Jacobs doppelter Heyrath. 2. von

Digitized by Google

Buches noch bestimmter hervorgehoben. Daß Christian Weise das eigentliche Vorbild, die Handwerker-Comödie im Sommernachtstraum, nicht gekannt hat, ist mit Bestimmtheit anzunehmen. Aber auch im Vergleich zu Gryphius ist die Weise'sche Posse eine durchaus selbständige Arbeit, voll echter, wenn auch derber Komik. Der Inhalt ist in Kürze: Zu dem Geburtstage eines Grafen wollen dessen „Hoff-Räthe" eine Comödie von gemeinen Leuten aufführen lassen, weshalb die Aufforderung erging: „wer eine Comödie fertig hätte, der möchte sich einstellen." Der Hoffrath Robert klagt: Er hätte gehofft, „es würde sich etwan ein Schulmeister in seiner Kunst sehen lassen. Aber nun werde ich fast von so viellen Kerlen überlauffen, als wir Apostel haben."

Der erste Akt („Handlung"): Verlegenheiten der Herren. Berathschlagung wegen der Auswahl. Nach vielen lächerlichen Vorschlägen, auf welche Weise das beste von den Stücken zu ermitteln sei, wird der Rath des Kirchenschreiber Bonifazius Lauterbach angenommen, dessen Hund, der eine sehr feine Nase habe, das Stück aussuchen soll. Es geschieht dies, indem der Hund bei dem Stücke seines Herrn verweilt, weil dieser ein Stück Fleisch daran befestigt hatte. Die Preisdichtung stellt die Geschichte von Tobias und der Schwalbe vor. Die Rollenvertheilung geschieht blindlings durch den Sohn des Kirchenschreibers.

In der zweiten „Handlung" werden verschiedene Zänkereien vorgeführt, die unter den Darstellern entstehn. Am Schlusse dieses Aktes wird Bonifacius gefragt, ob er das Stück selbst gemacht habe; er möge es lieber gleich vorher gestehn, damit er hernach keinen Schimpf deshalb erlebe. Bonifacius gesteht ein: Die Verse habe er selber gemacht, aber zu den Reimen habe ihm ein Student geholfen.

Aus der wirklich äußerst komischen Aufführung selbst, die den dritten Akt einnimmt, möge nachstehende Probe mitgetheilt werden:

---

dem Neapolitanischen Rebellen Masaniello. 3. In einer Parodie eines neuen Peter Squenzens von lauter Absurdis comicis. — Dresden. In Verlegung Johann Christ. Miethens und Joh. Christ. Zimmermann, druckts Joh. Conrad Rüger 1699.

Christian Weise war geb. in Zittau 1642 und starb 1708 als Rector des Zittauer Gymnasiums. Unter seinen überaus zahlreichen Schriften befinden sich mehr als fünfzig Theaterstücke, von denen 31 im Druck erschienen.

Ein Stück von hervorragender Bedeutung ist der im „Zittauischen Theater" enthaltene Masaniello. (Vgl. S. 51.)

Digitized by Google

Die Perſonen der Komödie ſind: Der alte Tobias, der junge Tobias, des Tobias Hausfrau, der König zu Ninive, Engel, „ſingende Schäfer“, ferner: Eine Wand (dargeſtellt durch den Glockenläuter Wetterfahn), eine Ziege (dargeſtellt vom Sohn des Bonifacius), ein Hund, eine Leiche, ein Leuchter, eine Bank und endlich die Schwalbe (die Thiere ſowohl wie lebloſen Gegenſtände perſonificirt). Der Darſteller der Wand präſentirt ſich:

Glück zu, wem iſt das Ding bekannt?
Ein leiblich Menſch, der ſpielt die Wand.
Und ſteht ſo feſte, wie ihr ſchaut,
Als wär's mit Fleiß alſo gebaut.
Doch daß ihr wiſſet, wer ich bin,
So red' ich, darnach tret' ich hin.
Ich häng' die Teppicht in die Höh,
Weil der König zu Ninive
Gar bald will treten in das Hauß:
Drum putz ich dieſes Zimmer aus.

Berante (Gräflicher Gaſt). Eine artige Wand, die ſich ſelber putzt.

Acuto (gleichf. Gaſt). Und eine kluge Wand, die ihren Putz ſelber recommandiren kann.

Berante. Herr Kirchſchreiber, was iſt dieſes?

Bonif. Es iſt die Bank. Hört nur, was vor tröſtliche Sachen herauskommen.

Ber. Ich wollte mir in meinem Hauſe nicht viele ſolche Bänke wünſchen; ehe die Gäſte kämen, ſo hätten ſie das Eſſen vom Tiſche weggenaſcht.

Marcolphus (der Darſteller der Bank) redet ſehr geſchwind:

Weil ich die Bank agiren ſoll,
So gefällt mir das Weſen wohl:
Denn wer mir will ein Bein zerbrechen,
Den kann ich in den Rücken ſtechen.

Bonifacius (ruft in währenden reden) Langſam, langſam.

Marc. (ſehr langſam). Den Teppich habe ich umgenommen.
Weil der König ſoll zu uns kommen.

Melch. Geſchwinder, geſchwinder —“

(So wiederholt es ſich noch einigemal; nach verſchiedenen Auftritten kommt endlich Peter als Schwalbe.)

Die Muſicanten ſtreichen Uniſono als eine Leyer, Peter ſinget drein:

Digitized by Google

Peter. Hier komt die liebe Schwalbe,
Nehmt euch fein wohl in acht,
Daß ich euch nicht beſalbe,
Es iſt doch finſtre Nacht.
Verwahret euer Angeſicht;
Die Handgranate ſchonet nicht.

(Er ſteiget hinauff über die Wand in das Neſt.)

Acut. Herr Bonifacius, weil dieſer Actus währet, ſo wird das Frauenzimmer wol einen Abtritt nehmen.

Bonif. Wie ſo, mein Herr?

Acut. Wo es nach der Hiſtorie geht, ſo iſt ein heßlich und ſtinkend Poſſenſpiel noch übrig.

Bonif. Laß mich doch ungehofmeiſtert. Dem Wercke iſt ſchon abgeholfen, daß wir nichts garſtiges ſehen und nichts ſtinckendes riechen werden.

Acut. Die Schwalbe hat gewiß eine Zibet-Katze gefreſſen, die wird dem lieben Mann ſachte ins Geſicht fallen.

Bonif. Nein er hat einen Topf mit ſchwarzen Holunder Muß in der Hand, den mag er herunter ſchmeißen.

Acut. So wird das gantze Geſichte ſchwartz.

Bonif. Iſt doch die ſchwarze Farbe ein Zeichen der Blindheit.

Acut. Ich bin gefangen. Was wil man thun? Ein jedweder Künſtler behält doch in ſeiner Kunſt Recht überley.

Peter. Wenn ihr dort unten ſchwatzen wollet, ſo werde ich meinem Geſange die Pfeiffe einſtecken.

Bonif. Singt fort, wir ſchweigen ſchon.

Peter. Da ſitz ich in dem Neſte
So reinlich als ich kan.
Komt her ihr fremden Gäſte
Und ſeht das Lager an.
Fällt mir ein Quärgel in das Hauß
So ſchmeiß ichs zu dem Fenſter naus.

(Peter ſchmeißt den Topf herunter und trifft Marcolphus.)

Bonif. Ey, ey, da iſt was ausgelaſſen, Tobias ſol noch kommen Die Bank wird wohl von dem Wurffe nicht verblinden.

Digitized by Google

Marc. (steht auf). Wer hat mich zu werffen? Ich heiße den einen Schelmen.

Peter. Du berufter Schinken-Dieb, hab ich's gerne gethan?

Marc. Was? Wo habe ich Schinken gestohlen" ꝛc. ꝛc.

Die Scene führt zu einer großen Prügelei, so daß das Stück unterbrochen wird. Das Spiel wird später wieder mit dem Erscheinen des Hundes fortgesetzt, dann nochmals unterbrochen, worauf dann der Gräfliche Gast Sieghard ein Gedicht des jungen Sohnes vom Kirchenschreiber verlesen läßt, worin die Sehnsucht eines jungen Menschen ausgesprochen wird, bald ein Bräutigam zu werden.

Man bemerke aus vorstehender Probe u. A. auch, wie die bei Shakespeare das Spiel unterbrechenden Zwischenreden der Zuhörer sich auf Gryphius' und auf Weise's Komödie übertragen haben, wie aber anderseits die lächerliche Darstellung von Thieren oder leblosen Gegenständen in immer größere Uebertreibung gerathen ist. — Wie vorn im Titel ausdrücklich bemerkt ist, fand die Aufführung der Posse 1682 statt.

Etwa 1680—1700. Der bestrafte Brudermord oder: **Prinz Hamlet von Dänemark.**

Von diesem Stücke existirte ein Manuscript, das sich — zufolge einer Angabe des Gothaischen Theater-Kalenders von 1779 — im Besitze des Schauspielers Eckhof befand und dem Herausgeber jenes Kalenders, Reichard, von diesem mitgetheilt wurde. Das Manuscript trug die Unterschrift: „Pretz den 17. Oktober 1710", doch ist das Stück ohne Zweifel ältern Ursprungs, da es ganz im Ton jener Haupt- und Staatsaktionen gehalten ist, welche in den letzten Decennien des 17. Jahrhunderts üblich waren und bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in marktschreierischer Weise dem Publikum dargeboten wurden. Reichard druckte zuerst einen Auszug davon in seinem Kalender ab, mit der hinzugefügten Bemerkung: So sah es vor achtzig Jahren mit dem Geschmack unserer Parterre aus! — Bald nach Reichard's Mittheilung, i. J. 1781, wurde das Stück vollständig in der Zeitschrift Olla potrida abgedruckt.

Obwohl in diesem Stücke alle Poesie vernichtet und ins Triviale herabgezogen ist, so läßt sich dennoch die Shakespeare'sche Tragödie deutlich

Digitized by Google

daraus erkennen, ſowohl in den Grundzügen, wie in vielen Dialog-Stellen. Das Perſonen-Verzeichniß beginnt mit dem „Geiſt des alten Königs von Dänemark", dann folgt „Erico, Bruder des Königs", dann Hamlet und ſeine Mutter „Sigrie". Von den Namen der übrigen Perſonen ſind nur Horatio und Ophelia geblieben, die andern ſind alle verändert, beſonders beachtenswerth iſt hiebei, daß Polonius den Namen Corambus führt; da auch in der erſten engliſchen Ausgabe des Hamlet von 1603 der Name des Polonius Corambis lautet, ſo iſt anzunehmen, daß das Stück urſprünglich von den engliſchen Comödianten nach jener Quart-Ausgabe in Deutſchland geſpielt wurde. Doch hat der ſpätere deutſche Bearbeiter zuverläſſig auch die Folio-Ausgabe benutzt, indem Züge daraus, die in dem Druck von 1603 fehlen, auch in dem deutſchen Stück enthalten ſind. Der Prolog, in welchem „die Nacht" ſich mit den ihr dienſtbaren Furien unterredet, iſt wohl eine Bereicherung, die das Stück von dem letzten deutſchen Bearbeiter erhalten hat. Der Ton dieſes Prologs erinnert an die Furien-Sprache in den Kongehl'ſchen Stücken von 1680, iſt ebenfalls zum größern Theil in Alexandrinern, aber ſchwungvoller, als die Sprache Kongehl's, während der Dialog des Stückes ſelbſt entſetzlich platt iſt.

Von den Perſonen der Shakeſpeare'ſchen Tragödie fehlen Roſenkrantz und Güldenſtern, wie auch Fortimbras, doch wird Letzterer am Schluſſe erwähnt. Sonderbarerweiſe hat der Bearbeiter auf die Kirchhofsſcene mit den Todtengräbern verzichtet, wogegen er es noch nicht, wie die ſpätern Bearbeiter, für nöthig hielt, Hamlet am Leben zu laſſen; es iſt ſogar noch eine Leiche mehr, als bei Shakeſpeare, nämlich — der Hanswurſt, oder wie er hier heißt: der Hofnarr Phantasmo.

1705. Die böſe Catharina, Comödie von Chriſtian Weiſe, in Zittau aufgeführt. Das Stück iſt nicht gedruckt worden, befindet ſich aber im Manuſcript in der Zittauiſchen Stadtbibliothek. *)

Die Ausführung des Grundgedankens iſt in dieſem Stücke eine durchaus ſelbſtändige, von Shakeſpeare ſo ſehr abweichende, daß nichts als die

*) Das Manuſcript iſt mir zur Benutzung von Herrn Bibliothekar Dr. Tobias in Zittau gütigſt zugeſtellt worden.

Digitized by Google

ganz allgemeine Idee damit übereinstimmt. Daß der Verfasser den Stoff aus einer älteren Quelle erhalten hat, als aus der Comödie von 1672 „Kunst über alle Künste", zeigen die drei aus dem Shakespeare'schen Stücke genommenen Namen Baptista, Catharina und Bianca, von denen nur der der Catharina in dem ältern deutschen Stücke vorkommt.

Das Stück beginnt mit einer Scene, in welcher Catharine, die Tochter Baptista's mit der Dienerschaft zankt, alle Aufträge schlecht befolgt findet und die Diener mit den gröbsten Schimpfworten, Schelm, Halunke, Rabenaß u. dergl. traktirt. Zu ihrem Vater beklagt sie sich hierauf, wie schlecht es ihr gehe: „Ich weiß nicht, warum ich so unglücklich bin, ich thue keinem Menschen was zu Leide, doch wer mich nur ansiehet, der läßt mich nicht zufrieden." Baptista zeigt sich ihr gegenüber als ein sehr schwacher Vater, durch dessen Nachgiebigkeit auch seine zweite Tochter Bianca viel zu leiden hat. Catharinens Tyrannei gegen Bianca, die sie mit ihrem Liebhaber Mako zusammentrifft, wird in der nächstfolgenden Scene gezeigt. Auch über Bianca's Freier erboßt sie sich. Sie sagt hernach: „Ich habe vor der Haußhaltung nicht Zeit, daß ich mich nach einem Kerl hätte umsehen können, Müßiggang ist aller Laster Anfang, und da will ich meiner Schwester einen Riegel vorschieben, daß ihr die Gedanken wohl vergehen sollen." Baptista ist auch so ungerecht, daß er Mako und andere Freier Bianca's abweist, weil sie nicht eher heirathen dürfe, als seine ältere Tochter Catharina. Nachdem uns noch in verschiedenen Scenen Catharinens Bösartigkeit gezeigt ist, hat sich Mako, um mit seiner Geliebten zusammenzukommen, in dem Hause als „Holzschläger" eingeführt, und hat beim Holzschlagen ein zärtliches Rendezvous mit Bianca. Endlich ist auch ein gewisser Heyno gefunden, der, um Bianca's Freier zum Ziele zu führen, um Catharina sich bewerben soll. Nach der ersten Unterredung, die Heyno mit ihr hat, ist er dann sehr verwundert, daß man sie ihm als so bös geschildert habe, da sie sich ganz sanft und verständig zu ihm äußerte. Gleich darauf geräth aber Catharina gegen einige Bauern so in Wuth, daß sie einen „Prügel" ergreift, und sie mit Schlägen herumjagt. Heyno, der dies aus der Ferne beobachtet hat, tritt von seiner Werbung zurück. Als hierauf ein anderer junger Mann Namens Harmen (Shakespeare's Petruchio)

Digitized by Google

anlangt, wird demſelben mitgetheilt, er könne mit Baptiſta's Tochter Catharina ein großes Glück machen, um ſo mehr, da ſie ſo eben arg beſchimpft worden ſei. Es wäre nämlich, wird Jenem berichtet, ein Menſch gekommen,

„der hat treffliche recommendations ſchreiben. Er führt ſich wohl auf, der Herr Vater hat auch Anſtalt gemacht, ihm ein freien Zutritt zu erſtatten; doch nun kömmt's heraus, Er iſt allen Leuten ſchuldig, er geht davon, das Mädgen iſt einmal vexirt, und wenn jetzo einer käme, ſo hätte er das reichſte Mädel in der Stadt zu ſeiner Liebſten".

Harmen geht auf den Vorſchlag ein und ſendet zunächſt ſeinen Diener in Baptiſta's Haus. Nachdem dort uns wieder verſchiedene Bosheiten Catharinens mit ihren Mägden, ſowie einige ſpaßhafte Scenen zwiſchen den Dienern Baptiſta's (Lax) und Harmen's (Tito) vorgeführt wird, hat Harmen eine Unterredung mit Catharinen, in der ſie beide ſich aufs leichteſte verſtändigen, indem er auf alle ihre Wünſche, die ſie nach und nach als Bedingungen vorträgt, gern einwilligt. Bei Baptiſta meldet ſich nun auch ein anderer Freier Bianca's, Namens Sander; derſelbe wird von Baptiſta freudig empfangen und ſoll Bianca aufgedrungen werden. Endlich, nachdem Bianca lange widerſtrebt, enthüllt ſich Sander als Mako's Freund, und führt denſelben herein, der beglückten Bianca in die Arme. Ehe wir nun im vierten Akte Harmen's Zähmungsmethode ſelbſt zu ſehn bekommen, werden wir durch eine ganze Reihe von Geſprächen zwiſchen ſeinen Dienern, wie auch unter den Freunden, vorbereitet. Catharina wird uns dazwiſchen vorgeführt, wie ſie hungern muß, wie ſie der Koch durch die Vorzählung vieler ausgeſuchter Speiſen, die er ihr bereiten wolle, noch mehr peinigt. Endlich meldet ihr der Diener Tito:

Jungfrau, da iſt ein Mädel draußen, ſie hatte ſolche ſchöne Butter Plätze, ſoll ich welche kaufen?

Cath. Laß ſie doch herein kommen, und wenn ich vor einen Platz einen Thaler geben ſoll, ſo will ich ihr welche abkauffen.

Tito. Gut ſo will ich welche herein bringen; ach ſie waren ſo hübſch mit gäler Butter beſchmert, man mußte das maul lecken, wenn man ſie nur von weiten anſahe.

Cath. Halt mich nur nicht auf, von ſolchen Worten werde ich nicht ſatt. (Tito geht ab.)

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Cath. Ach nun weiß ich auch, was ein Mensch aushalten muß, wenn er Hunger sterben muß; ach wo bleiben denn die Plätze.

Tito (kömmt). Jungfrau, wenn mir's nicht an der Courage fehlte, diesmahl hätte ich ein Todtschlag begangen.

Cath. Du willst gewiß ein Menschen todtschlagen und willst mir solch Fleisch zu fressen geben.

Tito. Ach ich kan's vor Bosheit kaum erzählen, das Mädel hatte solche schöne Plätze. Nun kam des Richters Großknecht und riß sie ihr auß der Hand. Sie lieff ihm wohl nach, aber der Kerl hatte eine Gusche, es hatten 10 Plätze auf einmahl drinnen Raum.

Cath. Ach, so habe ich wieder nichts. Sol ich Hunger sterben, so macht mir das Maul nicht wässericht — ꝛc.

Später, da Catharina noch immer hungert, kommt Harmen hinzu; da er von Catharine vernimmt, sie habe noch nichts zu essen gekriegt, stellt er sich sehr wüthend an und versichert: „Wo mir die Leute nicht aus dem Weg gehn, so mache ich ihre Weiber zu Wittwen und ihre Kinder zu Wayſen." Die Diener laufen alle davon.

Cath. Ach mein Hertze, er gebe mir nur zu essen, die Schläge wollten wir den Kerlen schenken.

Harmen. Ey ich lasse mir nicht einreden, wenn ich böse werde, und wenn kein respekt auf der Welt nicht sei, so wil ich selber nicht leben; ich habe meine Liebste nach meinem Hertzen genommen und ich wolte mir eher einen Finger lassen abschneiden, ehe ich ihr was zu leide thun wollte, und die Canalien sollen sie nicht besser respectiren, ich werde unleidlich und wo ich niemanden das Hertze aus dem Leibe reißen kann, so reiße ich mir es selber aus.

Cath. Mein Herr ist böse und kriege ich wieder nichts zu essen.

Harmen ruft hiernach die Diener noch einmal herein, tobt hin und her und befiehlt, daß ein gutes Essen bereitet werde. Dann wendet er sich zu Catharinen: „Nun mein Kind auf das jetzige spatzieren fahren sol das essen wol schmecken. (Er führt sie ab.)

Hintz. So sol eine Frau Gedult lernen und ich sehe es dem Herrn an, er hat die Kunst trefflich gelernt, bald thut er böse, bald verliebt, bald ist er gut, bald geht er in gedancken, und keines geht ihm vom Hertzen. *)

*) Hier ist wieder einer der wenigen, freilich sehr schwachen Anklänge an Shakespeare's Dialog, nämlich an die Worte Petruchio im 4. Akte, am Schluß der ersten Scene.

Digitized by Google

Auf dieſe Zähmungsprobe folgt nur noch eine zweite ungleich ſtärkere, als Catharina (im fünften Akt) einen Rückfall bekömmt und einen der Diener hinausgeprügelt hat. Dieſer meldet es dem Herrn, welcher beſchließt, ſelber zu ihr zu gehn, um ſie zu der Reiſe abzuholen, die ſie zum Verlöbniß ihrer Schweſter machen müſſen. Harmen hat ſeinen Leuten, Lax und Tito, befohlen, ſich mit Bürſten zu verſehn, und ſobald er befiehlt, ſollen ſie die Frau binden, ſie in eine „Wiege" legen und ihr die entblößten Fußſohlen bürſten. Catharina kommt dazu.

Harm. Mein Kind wie ſo melancholiſch, wir ſollen auf ein Verlöbniß reiſen.

Cath. Laß mich zufrieden. — —

Harm. Mein Kind das haben wir einander nicht verſprochen.

Cath. Ich weiß nichts davon, ich habe nichts verſprochen (ſie ſpringt auf), ich bin kein Narr, ich bin keine Magdt, ſteht euch mein Weſen nicht an, da iſt ein Meſſer, ſtecht mir durchs Hertze, denn ihr habt doch keine Freude auf der Welt, als wenn ihr mit mir zu Grabe geht.

Harm. Mein Kind mache mich nicht böſe.

Cath. Was frage ich darnach, er ſol böſe werden, und ſol mir den Halß brechen, ich mag ohne dem nicht leben.

Harm. Warum wilſtu nicht bei mir leben, mach es nur, daß ich dich lieb haben kann.

Cath. Ich mag einen ſolchen Bettel Hund, einen ſolchen Hungerleider nicht haben. Schlagt mich todt, ſchlagt mich todt, ſo komme ich der Marter loß, und kann nach meinem Tode wiederkommen und kann euch krengeln.

Harm. Reſolvire dich, ſol ich hübſch oder böſe thun?

Cath. Wil ichs doch haben, die gantze Welt ſol böſe thun, und wer es unterläßt, dem weiß ich keinen Dank.

Harm. Alle ihr Burſche, bringt mir die Chaiſe Roulante heraus.

(Sie bringen ſie.)

Harm. Nun frage ich zum letzten Mahle.

Cath. Je ſo thut doch nun, was ihr nicht laſſen könnt, da ſtehe ich, es währt doch nicht länger, als ich geſtorben bin.

Harm. Greifft an. (Lax und Tito faſſen ſie an und legen ſie in die Wiege und binden ſie zu, ſie ſchreyt läſterlich.) Nun laß dich zwingen. (Der Junge kömmt und wiegt ſie, ſie ſchreyt in der Wiege, Schelmen, Diebe und Straßenräuber ſeyd ihr.) Mein Kind, die Gnaden Thüre iſt noch offen, beſſere dich, aus der Wiege iſt ſonſt kein erlöſen.

Digitized by Google

Cath. Laß mich herauskommen und ich will dir das Hertz abstechen.

Harm. Heraus mit den Bürsten. (Sie fangen an zu bürsten, sie lacht abscheulich und schreit darzu.)

Harm. Wilstu from werden?

Cath. O schlagt mich todt.

Harm. Mit einer todten Frau ist mir nicht gedienet, ich verlange eine fromme Frau. (Die Beyde bürsten, der wiegt sie, sie schreyt schrecklich dazu.)

Lax. Ach Herr, die Frau spricht, sie wil from seyn.

Harm. Wilstu from seyn?

Cath. Ach ja.

Harm. Die Worte gehen nicht recht von Hertzen, gehe in das Zimmer und besinne dich, und ihr tragt die Wiege herzu rein, darnach wollen wir mit einander reden, ehe ich mich zu Tode quäle so wil ich dich zu Tode bürsten.

Die Nachricht von dieser schrecklichen Behandlung Catharinens ist aber in ihr väterliches Haus gedrungen. Baptista ist außer sich über diesen Tyrannen, diesen Bluthund von Schwiegersohn, und er will nicht nur, daß die Ehe getrennt werde, sondern daß in Folge dessen auch die Verbindung zwischen Bianca und Mako aufgehoben werden müsse. Die Liebesleute werden durch diese Nachricht so schmerzlich getroffen, daß sie beschließen, dem Hause heimlich zu entfliehn. Da sie schon Vorbereitungen dazu treffen, kommt die überraschende Anmeldung von Catharinens und Harmens Ankunft. Alle verwundern sich nicht wenig, die Beiden so traulich und vergnügt beisammen zu sehn. Diese aber meinen, man möge nicht Alles glauben, was vom Dorfe etwa durch böse Klatschmäuler für Berichte über ihren Unfrieden ihnen zugebracht wäre und Catharina versichert:

„Wenn ich meine Tage die böse Catharina gewesen wäre, so will ich's den Narren zum Possen thun, und will allezeit meinen Liebsten in Gestalt einer frommen Catharina caressiren." (küßt ihn.)

Man ersieht aus diesen Proben, daß von den nothwendigen Uebergängen, wie sie bei Shakespeare vorhanden sind, das Weise'sche Stück nichts enthält. Dasselbe ist außerdem mit einer erstaunlichen Menge überflüssiger Personen, Diener, Freunde, Bauern u. s. w. angefüllt, weil der Verfasser

Digitized by Google

immer beſtrebt war, ſo viel als möglich Schüler zu beſchäftigen. Durch dieſe Ueberladung mit gleichgiltigen Perſonen und Scenen wird das Ganze unmäßig breit und langweilig. Jedenfalls gehört die böſe Catharina, trotz mancher glücklichen Wendungen, die das Stück enthält, nicht zu Weiſe's beſten Arbeiten.

1708. Kurze Erwähnung Shakeſpeare's durch Bartholb Feind, mit Berufung auf den „Chevalier" Temple.

1715. Erwähnung Shakeſpeare's in Mencken's: „Compendiöſes Gelehrten-Lexicon", worin ſeine geringe Bildung, aber auch ſein poetiſches Genie zugegeben wird.

1741. Die erſte eigentliche Ueberſetzung eines Shakeſpeare'ſchen Stückes mit Angabe ſeines Namens:

„Verſuch einer gebundenen Ueberſetzung des Trauerſpiels von dem Tode des **Julius Cäſar.** Aus dem Engliſchen Werke des Shakeſpear. Berlin bei Ambroſius Haude. 1741.

Der in dem Buche ſelbſt nicht genannte Verfaſſer dieſer Ueberſetzung war Caspar Wilhelm von Borck, geb. 1704 zu Gersdorf, geſtorben 1747 als Königl. Preuß. Staats- und Cabinetsminiſter und Curator der Akademie der Wiſſenſchaften. Die Ueberſetzung iſt durchgängig in Alexandrinern; ſelbſt die Proſaſtellen des Originals ſind mit verſchwenderiſcher Arbeit in dieſen Vers umgewandelt. Im Vorwort (Siehe im Anhang) ſpricht der Verfaſſer, damals noch preußiſcher Geſandter in London, ſich mit unerhörter Selbſtverleugnung aus, daß er „die Geſetze der Schaubühne nicht verſtehe", und deshalb auch „zur Entſchuldigung dieſes Trauerſpiels kein Wort verlieren wolle". Wenn man ihm die häufigen Fehler daraus entdecken wolle, ſo würde ihn dies aufmuntern, „in ſeinem Müßiggange noch mehr dergleichen geſtohlene Schriften auszuhecken und den Buchdruckern Arbeit zu verſchaffen". — Unter der Bezeichnung „Müßiggang" ſoll wohl nur „Muße" verſtanden ſein, ſonſt würde der Herr Geſandte wohl ſeiner Laſter Anfang als Staatsgeheimniß bewahrt haben. So wunderlich übrigens uns jetzt die paarweiſen Reime der Alexandriner in dieſem Stücke klingen mögen, ſo wird die dabei erſtaunlich treue Ueberſetzung ſchon da-

Digitized by Google

durch bedeutend genug, daß ſie in einer Zeit erſchien, in der bei uns Shakeſpeare noch gänzlich unbekannt war.*)

1741. **Gottſched's** erſter heftiger Ausfall gegen Shakeſpeare. (Vgl. S. 63).

1741. Joh. **Elias Schlegel's** Aufſatz „Vergleichung Shakeſpeares und Andreas Gryph's". (Vgl. S. 64.)

1750. G. E. **Leſſing** erwähnt zum erſten Male Shakeſpeare neben andern engliſchen Dramatikern, die unſre Hochachtung verdienten. (Vgl. S. 81.)

1755. G. E. **Leſſing** führt mit „Miß Sara Sampſon" nach engliſchem Vorbild das bürgerliche Trauerſpiel in Deutſchland ein.

1756. Ueberſetzung mehrerer Scenen aus Shakeſpeare's „**Richard der Dritte**", in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens", 1755. (Vgl. S. 77 und im Anhang.)

— **Coriolanus.** Ein Trauerſpiel aus dem Engliſchen von Jacob Thomſen. Ueberſetzt von J. F. C. (Steht in: „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens". Leipzig 1756.)

Es iſt dies, wie ſchon die Angabe auf dem Titel zeigt, eine ſelbſtändige Dichtung Thomſon's. Die Tragödie beginnt im Lager der Volsker, bei denen (bereits im 4. Auftritt) Coriolan erſcheint, um ſich mit ihnen gegen Rom, das ihn bereits verſtoßen hat, zu verbünden, und endet mit der Ermordung des Helden durch die gegen ihn verſchwornen Volsker.

1758. Romeo und Juliet. Befindet ſich in „Neue Probeſtücke der Engliſchen Schaubühne, aus der Urſprache überſetzet von einem Liebhaber des guten Geſchmacks". Baſel 1758.

Die drei Bände der Sammlung enthalten: 1. Von Young „Die Rache" und „Buſiris", den „Cato" von Addiſon; 2. „Oedipus" von Dryden, „Die Waiſe" von Otway, „Romeo und Juliet" von Shakeſpear; 3. Die „trauernde Braut" von Congreve, Elfrieda von Maſan, und die „ſchöne Reuerinn" von Nic. Rowe.

In der „Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften" (von 1760) wird die

---

*) Eſchenburg, der in ſeinem ſehr verdienſtvollen Buche „Ueber Shakeſpeare" auch dieſe Ueberſetzung eingehend beſpricht, berichtet daſelbſt: Man habe von dem Ueberſetzer auch „einen Verſuch einer gebundenen Ueberſetzung des Lukan" (Halle 1749) und derſelbe habe die Ehre genoſſen, daß König Friedrich II. ſelbſt ſein Eloge ſchrieb, welches in den Mémoires de l'Academie de Berlin (1747—49) und in den Mémoires de Brandenbourg abgedruckt iſt.

Digitized by Google

ganze Ueberſetzung ziemlich ſcharf getadelt, ohne jedoch daß „Romeo und Julie" beſonders beſprochen wird, und der Kritiker bemerkt ausdrücklich, daß er nur Otway's „Waiſe" geleſen habe; doch ſchienen alle Stücke — übrigens ſämmtlich in fünffüßigen reimloſen Jamben überſetzt — von Einer Perſon herzurühren. Trotz der Ausſtellungen aber ermahnt der Kritiker am Schluß den Ueberſetzer, mehr Stücke von Shakeſpeare zu übertragen; ſie ſeien „die ſchönſten aber auch die ſchwerſten".

In der „Chronologie des deutſchen Theaters" heißt es von dem Werke, die Stücke ſeien „in rauhen Verſen traveſtirt".

Eſchenburg (in ſeinem Werke „Ueber Shakeſpeare") erwähnt die Ueberſetzung auch nur mit Berufung auf die Kritik in der „Bibliothek".

1759. **Leſſing's** erſter bedeutungsvoller Hinweis auf Shakeſpeare und ſeinen Werth fürs deutſche Theater; in den „Briefen, die neueſte Literatur betreffend". (Vgl. S. 89.)

— **Coriolan.** Joh. Heinrich Schlegel (der jüngere Bruder des Elias Schlegel) überſetzte die Trauerſpiele von **Thomſon.** So erſchienen 1760 **Agamemnon** und **Coriolan** (Kopenh. u. Leipzig) in fünffüßigen Jamben.*)

1762. **Erſter Band** der **Wieland**'ſchen Ueberſetzung von **Shakeſpeare's** theatraliſchen Werken: „Sommernachtstraum" und „König Lear".

1763. **Leſſing's „Minna von Barnhelm".**

1763. **Julius Cäſar,** ein Trauerſpiel; herausgegeben vom Verfaſſer der Anmerkungen zum Gebrauche der Kunſtrichter. Leipzig, Weidemanns Erben und Reich. 1763.

Der Verfaſſer dieſes Stückes iſt **J. J. Bodmer.** Er ſelbſt nennt es ein „politiſches Drama" und meint „daß dieſes Werk in Vergleichung mit des Shakeſpears Julius Cäſar keine blendende, ſondern eine ſittſame Schönheit ſei, die ſich immer einen ſtillen, freiwilligen Beifall abnöthigt, wenn ſie gleich nicht auf Entzückungen Anſpruch macht".

Der Verfaſſer hat zwar Shakeſpeare's Tragödie ganz und gar unbenutzt gelaſſen; dennoch iſt er zu ſeinem Werke durch Shakeſpeare angeregt worden. Das Stück iſt ſo ſehr aller Wahrheit der Charaktere, alles Geiſtes und aller Poeſie baar, daß man, beſonders mit Rückſicht auf die ſonſtige

*) Auch dieſe Ueberſetzung des Thomſon'ſchen Coriolan wird mehrfach irrthümlicher Weiſe als eine Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Tragödie angeführt.

Digitized by Google

Bedeutung des Verfaſſers, durch die Erbärmlichkeit ſolches Productes nur in Staunen verſetzt werden kann. *)

Fortſetzung der erſten deutſchen Geſammt-Ausgabe Shakeſpeare's:

1763 bis 1766. Shakeſpear Theatraliſche Werke. Aus dem Engliſchen überſetzt von Herren **Wieland.** Mit Königl. Poln. u. Chur.-Fürſtl. allergn. Privileg. Zürich bey Orell Geßner und Comp.

Die acht Bände dieſer Ausgabe, welche die Dramen zwar noch nicht vollſtändig bringt, aber ſie doch als etwas Zuſammengehöriges gibt, enthalten:

1762. 1. Band. Alexander Pope's Vorrede zu ſeiner Ausgabe des Shakeſpeare. — Ein Johannis-Nachts-Traum. — Das Leben und der Tod des Königs Lear.

1763. 2. Band. Wie es euch gefällt; oder, die Freundinnen. — Maaß für Maaß; oder: wie einer mißt, ſo wird ihm wieder gemeſſen. — Der Sturm; oder: die bezauberte Inſel.

1763. 3. Band. Der Kaufmann von Venedig. — Timon von Athen. — Leben und Tod König Johanns (sine Terra).

1764. 4. Band. Julius Caeſar. — Antonius und Cleopatra. — Die Irrungen; oder: die doppelten Zwillinge.

1764. 5. Band. Leben und Tod König Richards des Zweiten. — Der erſte Theil von König Heinrich dem Vierten; mit dem Leben und Tod von Heinrich Percy, genannt Hot-Spur. — Der zweite Theil von König Heinrich dem Vierten; der ſeinen Tod, und die Crönung von Heinrich dem fünften enthält.

1765. 6. Band. Viel Lermens um Nichts. — Das Trauerſpiel von Macbeth. — Die zween edle Veroneſer.

*) Als Probe mag hier Folgendes dienen. Das Stück beginnt im Palaſte Cäſar's, welcher ſich dem Marc Anton als blutigſter, ſcham- und ehrvergeſſner Tyrann enthüllt. Er ſagt u. A.: „Ich ſchwor den Männern von Verdienſt und Ehrbegierde einen tödtlichen Haß, ich machte Entwürfe, die Herrſchaft mit ihrem Blute zu erkaufen — ich habe ſoviele der edelſten Römer hingerichtet, daß die wenigen, die ich geſchonet habe, es eine Gutthat nennen . . . . . Mein Thron iſt nicht eher befeſtiget, bis die beſten von ihnen durch Anſchuldigungen und durch Aechtungen im Feld oder in der Stadt fortgeſchafft ſind — der Staat ſoll ſo gänzlich umgewandt, die alte Denkungsart, der römiſche Geiſt ſollen ſo tief danieder gedrückt werden, daß der nichtswürdigſte Menſch, wenn das Schickſal es gut findet, einen ſolchen auf Cäſars Thron zu ſetzen, nach ſeiner Phantaſie zu handeln, das Volk nach ſeinem Gefallen plagen, ängſtigen, plündern, zerſtören kann . . ."

Eben ſo fein iſt die Charakteriſtik des M. Anton, des Cicero u. A.

Digitized by Google

1766. 7. Band. Romeo und Juliette. — Othello der Mohr von Venedig. — Was ihr wollt.

1766. 8. Band. Hamlet Prinz von Dänemark. — Das Winter-Mährchen. — Einige Nachrichten von den Lebens-Umſtänden des Herrn Shakeſpear.

Von den hier angeführten zwei und zwanzig Stücken ſind nicht alle vollſtändig überſetzt. Wieland machte namentlich da Auslaſſungen, wo das Original ſeinem Geſchmacke zu ſehr widerſprach, einige male auch, wo er die Schwierigkeiten einer Ueberſetzung nicht ganz zu überwinden vermochte. Er merkte dann in einer Parantheſe ausdrücklich an, daß an der betreffenden Stelle eine Scene oder ein Theil derſelben weggelaſſen ſei, und weshalb. Wo es nöthig, werden ſolche Scenen durch eine kurze Inhaltangabe erſetzt.

Alexander Pope, deſſen Vorrede zu ſeiner Shakſpeare-Ausgabe Wieland an die Spitze ſeines Werkes ſetzt, hatte bekanntlich den engliſchen Text vielfach und oft ſehr willkürlich geändert. Wieland bediente ſich bei ſeiner Ueberſetzung der im Jahre 1747 erſchienen Ausgabe von Warburton. (Die Ausgabe von Johnſon erſchien erſt 1765, als Wieland mit ſeiner Arbeit zu Ende war.)

Sämmtliche Stücke ſind von Wieland in Proſa wiedergegeben, mit Ausnahme des „Sommernachtstraum", bei welchem er überall das Versmaaß des Originals beibehält. Die ganze Handwerker-Comödie von Pyramus und Thisbe hat ſpäter Schlegel aus der Wieland'ſchen Ueberſetzung in die ſeinige übertragen, ebenſo behielt Schlegel die von Wieland verdeutſchten Namen der Handwerker bei. Der „Sommernachtstraum" iſt von Wieland vollſtändig überſetzt, mit Ausnahme der letzten Elfenſcene. Hier macht er nach den letzten Worten des Theſeus die Anmerkung.

„Hier folget im Original noch ein kleiner Feen-Auftritt, wo Puck zuerſt mit einem Beſen erſcheint, um das Haus zuvor auszukehren, Oberon und Titania aber mit ihrem Gefolge daſſelbe durchtanzen, und durch einen Geſang einſegnen. Es iſt mir unmöglich geweſen, dieſe Scene, welche ohnehin bloß die Stelle eines Divertiſſement vertritt, in kleine gereimte Verſe zu überſetzen, in Proſa aber, oder in einer andern Versart als in kleinen Jamben und Trochäen, würde ſie das tändelnde und Feen-mäßige gänzlich verloren haben, das alle ihre Anmuth ausmacht.

„König Lear" iſt vollſtändig wiedergegeben; nur ein paar Narren-

Digitized by Google

lieder sind weggelassen, wobei angemerkt wird, daß es dem Uebersetzer unmöglich war, sie in den Versen des Originals zu übersetzen. Es heißt dann im Text des Narren „Er singt wieder ein Liedchen". Einmal singt er auch ein „kahles Liedchen", und bei einer Rede des Narren, die nur durch einige Gedankenstriche bezeichnet ist*), erklärt eine Anmerkung: „hier sagt der Narr etwas so elendes, daß der Uebersetzer sich nicht überwinden kann, es herzusetzen ꝛc." Auch vom Edgar sind einige gereimte Verse, die er als Verrückter singt, weggelassen, sowie in dem Trio der Tollen eine Reihe von Reden, die der Uebersetzer als „im tollhäusischen Geschmack" bezeichnet, und bei denen es nicht der Mühe verlohnte, sie zu übersetzen.

Bei einigen Anmerkungen ist Wieland der Auffassung des englischen Herausgebers Warburton gefolgt.

Im „König Johann» macht er bei der Rede der Constantia gegen Eleonoren (2. Akt, 1. Scene) „Nur dies hab' ich zu sagen ꝛc." die Anmerkung: „Dieses Ungeheuer von einer aller Sprach- und Vernunftlehre trotz bietenden Rede hat man, da ihr ohnehin nicht zu helfen ist, von Wort zu Wort geben wollen, wie sie der Autor giebt: deutschen Unsinn für englischen Unsinn."

Beim „Kaufmann von Venedig" heißt es, gleich in der ersten Scene, als Solarino den Antonio neckt: „Alle Fehler, entweder eines selbst ungereinigten Geschmacks, oder einer übertriebenen Gefälligkeit gegen den Geschmack seiner Zeit, die unserm Autor vorgeworfen werden, herrschen vielleicht in keinem Stück auf eine beleidigendere Art, als in diesem. Die häufigen und rührenden Schönheiten desselben alle Augenblicke durch ungereimte Abfälle, aufgedunsene Figuren, frostige Antithesen, Wortspiele und alle nur mögliche Fehler des Ausdrucks entstellt zu sehen, ist so widrig, daß der Uebersetzer sich nicht enthalten können, an vielen Orten sich lieber dem Vorwurf, der den französischen Uebersetzern gemacht zu werden pflegt, auszusetzen, als durch eine allzu schüchterne Treue dem Shakespear zu schaden und den Leser ungeduldig zu machen."

*) Es ist im 3. Akt, 2. Scene. Da Kent fragt: „Wer ist da?" antwortet der Narr: „Nun, hier ist Gnade und ein Hosenlatz; das heißt: ein Weiser und ein Narr."

Digitized by Google

Nichtsdeſtoweniger finden wir die ſtärkſten Zweideutigkeiten, namentlich alle Zoten des Lanzelot in der Ueberſetzung beibehalten.

Marocco heißt „Morochius, ein mohriſcher Prinz" und bei ſeinem Auftritt wird er noch genauer als „ſchwarzgelber Mohr" bezeichnet.

In den „Irrungen" bleibt in der 3. Scene des III. Aktes auf die Frage des Antipholus die Antwort des Dromio weg, weil der Ueberſetzer den Leſer „nicht mit ſo vielen albernen Poſſen, wovon dies Stück wimmelt", plagen will.

In „König Richard der Zweite" hält er ſich über die prophetiſche Rede des alten Gaunt auf, eines „alten ſterbenden Prinzen, der ſich über Engbrüſtigkeit und kurzen Athem beklagt!"

In „Heinrich IV. 1. Theil" iſt die große Wirthshausſcene (Akt. II. 4.) nur mit verſchiedenen Weglaſſungen überſetzt. Wieland bemerkt dazu: „Dieſe unvollkommene Probe — denn man hat dennoch einige Blümchen auslaſſen müſſen — wird den Leſer vermuthlich geneigt machen, dem Ueberſetzer in Abſicht der falſtaffiſchen Scenen Vollmacht zu geben, darüber nach eignem Belieben zu ſchalten. Man muß ein Engländer ſein, dieſe Scenen von Engländern ſpielen ſehen und eine gute Portion Punſch dazu im Kopfe haben, um den Geſchmack daran zu finden, den Shakeſpear's Landsleute größtentheils noch heutiges Tags an dieſen Gemählden des unterſten Grades von pöbelhafter Ausgelaſſenheit des Humors und der Sitten finden ſollen."

Auch iſt im 2. Akte die Scene der Fuhrleute zu Rocheſter (was allerdings begründeter) ſowie das Geſpräch zwiſchen Gadshill und dem Diener weggelaſſen.

Zum II. Theil „Heinrich's IV." (1. Akt, 4. Sc.) bemerkt Wieland, „daß er auch in dieſem Stücke die Falſtaffſcenen ſehr einſchränken müſſe: . . Wir ſind deſto mehr hierzu genöthiget, da der Humor und das Lächerliche, ſo darin herrſcht, größtentheils in ſehr pöbelhaften Schwänken, Zoten und Wortſpielen, und einer ekelhaften Art von falſchem und ſchmutzigem Witz beſtehn, und wir vermuthlich keine Leſer von derjenigen Klaſſe haben werden, zu der die Zuhörer gehörten, die man damit beluſtigen wollte". — Danach bleibt die ganze Scene Falſtaff's mit dem Lord Oberrichter weg.

Digitized by Google

Wieland erklärt in der Parenthese kurz den Inhalt der Scene. — Auch sonst wird im Dialog häufig statt des Textes eine Parenthese gesetzt: „(dummes Schimpfwort)“ oder: „(eine Zote)“. Am Schlusse der Recrutenscene des 3. Aktes bleibt Falstaff's Monolog weg. Im letzten Akt wird die Trinkscene zwischen Falstaff, Schallow und Silence weggelassen, und von der folgenden nur der Schluß, da Pistol endlich mit der Sprache herauskommt, mitgetheilt.

Im ersten Theil „Heinrich's IV.“ (5. Akt) heißt es nach des Prinzen Heinrich Worten, die er an den todten Percy richtet: „ . . . und werd in deiner Grabschrift nicht erwähnt“ — weiter:

„(er sieht Falstaff) Wie, alte Bekanntschaft? Konnte alle diese Menge Fleisch nicht ein wenig Leben verwahren? Armer Jack, fahr wohl! Einen bessern Mann möcht' ich besser gespart haben. (geht ab.)“

Dann folgt als Anmerkung: „Man läßt hier ein halb Dutzend kahle Reime weg, die des Prinzen unwürdig sind, und die ganze Scene entstellen.“

„Falstaff steht wieder auf und amüsirt sich selbst mit frostigen Wortspielen über die Vorsichtigkeit, die er gehabt, sich todt zu stellen. Zuletzt besorgt er, Percy möchte auch wieder aufwachen und gibt ihm deswegen noch einen Stoß, indem die folgende Scene angeht.“

Für den Namen Heinrich Percy ist von Wieland durchgängig der englische Beiname Hot-Spur genannt.

Am unbarmherzigsten verfährt Wieland mit „Dreikönigsabend oder Was ihr wollt“, indem er hier die Scenen zwischen Sir Toby, Sir Andrew ꝛc. fast ganz ausläßt. Im 1. Akte, als nach dem Zwiegespräch zwischen Mary und Sir Toby „Sir Andreas“ sich hinzugesellt, bemerkt Wieland an Stelle der hierauf folgenden und von ihm weggelassenen Scene: „Der Charakter des Sir Tobias und seines Freundes gehört in die unterste Tiefe des Niedrigen Komischen; ein paar müssige, lüderliche, rauschichte Schlingels, deren platte Scherze, Wortspiele und tolle Einfälle nirgends als auf dem englischen Theater, und auch da nur die Freunde des Ostadischen Geschmackes und den Pöbel belustigen können. Wir lassen also diese Scene um so mehr weg, als wir der häufigen Wortspiele wegen öftere Lücken machen müssen.“ Was zum Verständniß der Handlung in diesen Scenen nöthig ist, wird dann in Kürze erzählt.

Digitized by Google

Vom ganzen letzten Akt giebt er nur einen erzählenden Bericht. Ueber die häufigen gereimten Verſe bei einzelnen Stellen oder ganzen Scenen hatte Wieland, der bei der Proſaform natürlich auch auf die Reime verzichten mußte, ſich ſchon wiederholt in Anmerkungen aufgehalten, ſo bei Timon von Athen, bei Richard II. Bei den gereimten Verſen in „Romeo und Julie“ (in der Scene des 1. Aktes zwiſchen Romeo und Benvolio) macht er die Bemerkung:

„Es iſt ein Unglück für dieſes Stück, welches ſonſt ſo viele Schönheiten hat, daß ein großer Theil davon in Reimen geſchrieben iſt. Niemals hat ſich ein poetiſches Genie mit dieſen Feſſeln weniger zu helfen gewußt als Shakeſpear; ſeine gereimten Verſe ſind meiſtens hart, gezwungen und dunkel; der Reim macht ihn immer etwas anders ſagen, als er will (!), oder nöthigt ihn doch, ſeine Idee übel auszudrücken . . .“ (folgt eine längere Auseinanderſetzung, daß man deshalb nicht gegen den Reim überhaupt ſein dürfe) . . . „Shakeſpears Genie war zu feurig und ungeſtüm, und er nahm ſich zu wenig Zeit und Mühe, ſeine Verſe auszuarbeiten; das iſt die wahre Urſache, warum ihn der Reim ſo ſehr verſtellt, und ſeinen Ueberſetzer ſo oft zur Verzweiflung bringt.“ Auch ſonſt ſind bei dieſer Tragödie viele einzelne Dialogſtellen vom Ueberſetzer weggelaſſen, wobei er ſtets anmerkt, daß es ſich dabei nur um „elende Wortſpiele“, oder um Zoten und ſchmuzige Scherze handele.

Trotz alledem macht Wieland gerade gelegentlich dieſes Stückes in einer Anmerkung ſeinem Zorne Luft über die Art, wie Voltaire gegen Shakeſpeare verfuhr. Auch wird er einmal ſogar den gereimten Verſen Shakeſpeare's mit dem Ausdruck der Bewunderung gerecht. Nämlich bei der Wiedergabe der erſten Hexenſcene in „Macbeth“, die er den gereimten Verſen des Originals nachzubilden verſucht, macht er die Anmerkung: daß er trotz aller Mühe das Unförmliche, Wilde und Hexenmäßige des Originals nicht völlig habe erreichen können. „Wer wollte den Ausdruck und Schwung dieſer Verſe deutſch nachmachen können:

When the hurly-burly's done
When the battle's lost and wone.»

Unter den mancherlei Ueberſetzungs-Schnitzern, welche Wieland ſich zu

Digitized by Google

Schulden kommen läßt, verdient ganz beſonders ein etwas arger und kaum begreiflicher faux pas hier als Curioſität verzeichnet zu werden.

Im „Timon von Athen“, als Timon den Undank ſeiner Freunde bereits erfahren und ſie nochmals zu Gaſte geladen hat, um ſie mit warmem Waſſer zu traktiren, ſchließt er bekanntlich ſeine Anrede mit dem Ruf:

Deckt auf, Hunde, und leckt!

Wieland nahm dieſe Worte nicht als zur Rede gehörig, ſondern als eine Parentheſe und ſchließt Timon's Rede:

„So wie meine Freunde für mich nichts ſind, ſo ſegnet ſie auch mit Nichts, und zu Nichts ſind ſie mir willkommen. (Man deckt auf, und alle Schüſſeln ſind mit Hunden von verſchiedener Gattung angefüllt.)“

Zu dieſem wunderbaren Mißverſtändniß konnte Wieland nur dadurch verleitet werden, daß in Warburton's Shakeſpeare-Ausgabe die Schlußworte: »Uncover, dogs, and lap.« mit anderer Schrift, als die ganze Rede gedruckt ſind. Lapdog heißt außerdem ein Schloßhund, und ſo erklärte er ſich dogs and lap als „verſchiedene Gattungen von Hunden“. Unbegreiflich bleibt dieſe Auffaſſung darum doch, und um ſo mehr, als Timon ſelbſt gleich danach von dem warmen Waſſer ſpricht.

Am vollſtändigſten ſind die Ueberſetzungen von Othello, Cäſar, Hamlet, Lear u. a. m. Im Hamlet ſind nur im letzten Akte ein paar Auslaſſungen gemacht, ſo u. A. einige Reden in der Scene auf dem Kirchhof, wobei der Ueberſetzer die Anmerkung macht: . . . „man würde dieſe ganze Scene eben ſo gern ausgelaſſen haben, wenn man dem Leſer nicht eine Idee von der berüchtigten Todtengräber-Scene hätte geben wollen.“

Noch möge hier erwähnt ſein, daß Wieland den Narren in „Wie es euch gefällt“ noch als „Pickelhäring“ bezeichnet, den Narren in „Was ihr wollt“ als „Hans Wurſt“, ebenſo die Clown's und fools im Wintermärchen, in Othello u. ſ. w. Die beiden Gerichtsdiener in „Viel Lärm um Nichts“ (Dogberry und Verges) überſetzt er: Hundsloch und Spießruthe. Falſtaff und ſeine Genoſſen werden im Perſonen-Verzeichniß „zügelloſe Humoriſten“ genannt.

Digitized by Google

Felix Ch. Weiße's selbständige Bearbeitungen Shakespeare'scher Stoffe:

1768. Richard der Dritte. Trauerspiel von F. Chr. Weiße. Aufgeführt 1768 in Leipzig und Hamburg, 1770 in Wien und 1771 in Berlin. Ist gedruckt im „Beitrag zum deutschen Theater" von Weiße, 1. Bd. Leipzig, Dyk., 1770; später im 1. Band seiner Trauerspiele, Leipzig, Dyk. 1776. 1759, 1765

Der Verfasser leitet dies Stück durch folgende Erklärung ein:

„Shakespear, der größte englische Dichter nach dem allgemeinen Geständnisse seiner eigenen Nation, hat auch aus dem Leben Richard's des Dritten ein historisches Trauerspiel verfertiget. Der Verfasser des gegenwärtigen würde es niemals gewagt haben, diesem großen Meister nachzuarbeiten und den schrecklichen Zug aus dieses Königes Geschichte zum Inhalte eines neuen Trauerspiels zu machen, wenn er sich nicht zu spät daran erinnert hätte. Sollte er aber bei der Vergleichung zu viel verlieren, so wird man wenigstens finden, daß er keinen Plagiat begangen, indem das Seinige fertig war, ehe er das Englische gelesen; aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, beym Shakespear einen Plagiat zu begehen!" (Vergl. im ersten Abschnitte Lessing's Bemerkung darüber.)

Die Personen sind (nach des Verfassers eigener Bezeichnung):

Richard III., Protector von England, der sich aber durch seine Ränke auf den königlichen Thron erhoben. — Eduard, ältester Prinz Eduard's IV., der unter dem Namen Eduard V. zween Monate König gewesen, von seinem Oheim und Vormund Richard aber herabgestoßen wurde. — Richard, Herzog von York, Bruder des vorhergehenden: ein Prinz von 7 Jahren. — von Richmond, Graf Heinrich Tutor, Bräutigam der Prinzessin Elisabeth. — Stanley, Minister. — Catesby, Vertrauter Richard's. — Elisabeth, verwittwete Königin, Mutter des jungen Prinzen. — Elisabeth, älteste Prinzessin der vorigen. — Tyrel, ein Criminalofficier, der mit über den Tower gesetzt ist. — Der Schauplatz ist im Tower in London.

Das Stück ist durchweg in Alexandrinern. Den Hauptinhalt macht die Ermordung der beiden Prinzen aus, die sich schon beim Beginn der Tragödie im Tower als Gefangene befinden. Das Stück beginnt damit, daß Richard seinem Vertrauten Catesby den schrecklichen Traum er-

Digitized by Google

zählt, den er die letzte Nacht gehabt, indem die Geister Derer, die durch ihn umgekommen waren, ihm erschienen und ihn mit Flüchen bedrohten:

Ich sah, es waren die, die nicht mein Schwert verschont,
Und deren frühes Grab mit Kronen mich belohnt:
Ich sahe Heinrichen, und seinen Sohn und Annen,
Durch Flüche wollt ich sie von meinem Lager bannen:
Umsonst! sie nahten sich, unaufgehalten, mehr,
Und hinter ihnen stand auch Vaughan, Grey, Rivers
Wehmüthig zeigten sie auf die noch offnen Wunden,
Und klagten laut die Schmach, die sie durch mich empfunden . ꝛc. *)

Die verw. Königin Elisabeth hat im 2. Akt mit ihren Kindern eine zärtliche Unterredung, die durch Wegführung der Prinzen beendet wird. Stanley, der Königin Freund, benachrichtigt sie, daß Richmond bereits nahe, um mit seinem Heere König Richard zu bekämpfen. Im dritten Akte geschieht die Werbung Richard's um die Hand der Prinzessin Elisabeth, die ihn mit Abscheu zurückstößt. Der 4. Akt schließt damit, daß Richard und der von ihm zum Morde der Prinzen gedungene Tyrel „mit gezückten Dolchen" nach dem Zimmer gehn, wo Prinz Eduard und York verschlossen sind. Zu Anfang des letzten Aktes ist die Königin Elisabeth von Angst um das Schicksal ihrer Kinder erfüllt, als aus deren Gemach ihnen Richard „mit einem blutigen Dolch" entgegen kommt. Aus dem Folgenden vernehmen wir, daß bei der That Tyrel von Mitleid überwältigt wurde und daß deshalb Richard selbst den Mord ausführte. Catesby bringt Richard die Nachricht von Richmond's Ankunft und seinem siegreichen Zuge durch die Grafschaft. Richard, in der Wuth, ersticht dafür Catesby und rast hinaus, um Verderben auf seine Feinde zu schleudern. In der letzten Scene erscheint Richmond und zeigt sich der Königin und den Andern als Sieger an. Nach

*) Hier scheint es doch, als habe Weiße wenigstens die i. J. 1755 übersetzten Scenen aus Shakespeare's Tragödie gekannt, obwohl er den Traum nur erzählen läßt und in den 1. Akt verlegt hat. Bei Thomas Morns, den Holinshed ganz übersetzte, und welchem Shakespeare im Uebrigen genau gefolgt ist, heißt es nämlich von diesem Traume nur:

„Man erzählte sich, daß er in dieser Nacht einen grauenvollen Traum hatte, denn es war ihm im Schlaf, als wenn er verschiedene Teufelsgestalten sah, die ihn herumzerrten, und schleiften, und ihm keine Ruhe ließen."

Digitized by Google

seiner Beschreibung von dem Wüthen der Schlacht und vom Tode des Königs*) endet das Stück (wie bei Shakespeare) mit der Vereinigung des Richmond und der Prinzessin Elisabeth.

1768. Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. (Von **Felix Christian Weiße.**) Leipzig, in der Dyckischen Buchhandlung. (Zweite Auflage 1769.) Erste Aufl. 1768 im „Beytrag zum deutschen Theater." Bd. V.

Das Titelblatt trägt das Motto: Omnia vincit amor —
Ovid.

Auch dieses Weiße'sche Stück ist eine durchaus selbständige Arbeit, obwohl ihm hier das Shakespeare'sche Original bekannt war. Er selbst nennt im „Vorbericht" Bandello und Luigi da Porto als die Quellen und fährt dann fort:

„Shakespear, der die Natur so glücklich kopirte, oder durch den sie vielmehr, wie Pope sagte, selbst sprach, hat sie schon längst bearbeitet, und wer kennet nicht dieses Dichters Romeo und Juliet? Es war wohl eine große Verwegenheit, wenn es der deutsche Verfasser wagte, sich mit ihm zu messen? Sie würde es bey einer so stolzen Absicht gewesen seyn. Allein, ungeachtet der unendlichen Schönheiten, von denen es voll ist, war dieses Stück doch niemals Shakespeare's Triumph. Er hatte seine Fabeln nicht aus obangezeigten Originalen, sondern aus einer höchst elenden Französischen Uebersetzung, oder welches noch wahrscheinlicher ist, aus einer Engli-

*) Ueber Richard's Ende berichtet Richmond:

„ . . . Er stürzte von dem Roß,
Von schwarzem Blut erschöpft, das aus der Wunde floß!
Von unsern Kriegern ward er alsobald umgeben,
In hundert Qualen fühlt er noch den Rest vom Leben;
Hier lag er, brüllte laut, und fluchte, fluchte Gott!
Und war (die größte Pein für ihn) des Kriegers Spott!
Ich nahte mich zu ihm, ihm hülfreich beyzustehen,
Zu groß für den Triumph, den Feind, der fällt, zu schmähen;
Voll Mitleid naht' ich mich, und rief ihm gütig zu:
Wie tobte der Tyrann! „Bist du's, Verfluchter? du?"
Schrie er, „o daß du nicht von meiner Faust erblichen!"
Er heulte, lästerte, und haucht in tausend Flüchen
Sein schwarzes Leben aus." —

Digitized by Google

schen Uebersetzung jener Französischen genommen.*) Verschiedene der schönsten Situationen sind daselbst ausgelassen, andere sehr unschickliche hinzugedichtet, und die Hauptcatastrophe von Juliens Erwachen, da Romeo noch lebt, findet sich daselbst eben so wenig: Shakespeare hat sie also auch nicht genützt. Im Gegentheil hat er sein Stück mit vielen trivialen, überflüssigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen: Der Witz fließt in manchen Stellen so über, daß er in's Kindische verfällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind: endlich ist es, wie Garrick davon sagt, so voll Jingle und Quibble gepfropft, daß man in neuern Zeiten es selbst nicht auf dem Englischen Theater ohne große und wichtige Veränderungen vorzustellen gewagt hat. Ungeachtet dieser letztern, würde doch eine bloße Uebersetzung auf unserer deutschen Bühne schwerlich gelungen seyn. Der deutsche Verfasser hat also ein ganz neues Stück daraus zu machen versucht und den Bandello und Luigi da Porta darinnen zu Führern genommen . . ."

Gemäß den hier ausgesprochenen Anschauungen über die Shakespeare'sche Tragödie hat Weiße denn auch wirklich ein durchaus neues Stück geschrieben, in welchem wir nur bei wenigen vereinzelten Dialogstellen an seinen riesigen Vorgänger erinnert werden. Hierzu gehört die Stelle, als Romeo (im 1. Akt) von Julie Abschied nimmt:

„Romeo. Hörst du draußen die Lerche, den Vorboten des Morgens? ich muß fort, ich muß fort, Julie.

Julie. Nein Romeo, es ist die Nachtigall, und nicht die Lerche! Du darfst nicht fort."

Auch der Monolog Juliens, ehe sie (am Schlusse des 3. Aktes) den Schlaftrunk nimmt, ist dem Gedankengange nach jenem Monolog bei Shakespeare ähnlich, der ihn übrigens ebenfalls schon sehr ausgeführt bei Brooke vorfand.

*) Shakespeare's Hauptquelle ist bekanntlich das zuerst i. J. 1562 in London erschienene umfangreiche Gedicht von Arthur Brooke, welchem der Dramatiker fast Zug für Zug folgte. Auch Brooke hatte schon in taktvoller Weise u. A. den Liebenden im Grabgewölbe die lange Marter erspart, was Herr Weiße so sehr bedauert.

Digitized by Google

Das sehr geringe Personal besteht aus: Montecchio, Capellet, Romeo, Julie, Frau von Capellet, Laura, Vertraute der Julie, Benvoglio und Pietro, Bediente des Romeo. Also acht Personen gegen mehr als zwanzig bei Shakespeare. Dieser geringe Aufwand genügte auch, um ein so simples wenn auch thränenreiches Familienstück zu schreiben, wie das Weiße'sche. Das Stück beginnt, nachdem bereits Tebaldo durch Romeo gefallen ist; Julie erwartet ihren Gatten zu einer geheimen Zusammenkunft. Der Vertraute der Liebenden ist hier nicht der Pater Lorenzo, sondern Benvoglio, ein „Veronesischer Arzt".

Weiße's „Romeo und Julie" wurde schon vor dem Druck des Stückes aufgeführt und war auf vielen Bühnen lange Repertoire-Stück. In Leipzig hatte das Trauerspiel außerordentlichen Erfolg. Der Recensent in der Klotzischen „Deutschen Bibliothek" über die zweite Auflage von 1769 versichert, es sei mit einem Beifall aufgenommen worden, „dergleichen ein deutsches Stück noch nie erfahren". — In Hamburg spielte Mad. Hänsel die Julie, Böck den Romeo, Eckhoff den Capellet, Borchers den Benvoglio. — In einer Besprechung einer Hamburger Aufführung äußert sich ein Kritiker (in den „Unterhaltungen" von 1768) sehr entrüstet darüber, daß im letzten Akte, wenn Benvoglio, der von dem Unglück noch nichts weiß, in das Grabgewölbe käme mit den Worten: „Nun habe ich nicht Wort gehalten?" das Publikum jedesmal gelacht habe, weshalb der Darsteller zuletzt die Worte ganz weggelassen hat.

(1768). Marcus Brutus; ein politisches Trauerspiel. (Von Bodmer, Zürich 1768.) Das Stück hat mit Shakespeare's „Julius Cäsar" nichts gemein; die Composition ist durchaus abweichend von der englischen Tragödie. Bei Bodmer beginnt das Stück mit einem Gespräch zwischen Brutus und Portia, und den daran sich schließenden Verabredungen zwischen Brutus und Cassius; auch Cicero nimmt in dem Drama vielfach Antheil. Im zweiten Akt hat Cäsar mit Brutus eine große Scene, um denselben für seine Pläne zur Erlangung der königlichen Würde zu gewinnen, scheitert aber an des Brutus Standhaftigkeit. Der fünfte Akt beginnt damit, daß Cäsar's Ermordung — erzählt wird, worauf einige dürre politische Erörterungen folgen. Das Trauerspiel schließt mit den Worten Cinna's (ähnlich wie bei Shakespeare die Worte des Cassius und Brutus lauten): „Spätere Jahrhunderte sollen diese große Scene in Staaten, die noch nicht sind, und in Sprachen, die noch nicht geredet werden, auf die Schaubühne bringen." — Das ganze Trauerspiel ist jeder Poesie und alles dramatischen Lebens völlig baar.

Digitized by Google

1769. Othello, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear. Steht in „Englisches Theater". Von Christian Heinrich Schmid, Doctor der Rechte und Professor zu Erfurt. — Erster Theil. Leipzig, 1769.*)

Der Band enthält außer „Othello" noch „Die heimliche Heirath" von Colman und Garrick, und den „Werbeofficier" von Farquhar.

In der Vorrede heißt es bezüglich des Othello: „In einer Gesellschaft ward einst gestritten, ob es nicht möglich wäre, dem Volk den Shakespear, von dem es jetzt so viel hört, auch auf der Bühne zu zeigen. Die meisten behaupteten, es sey auf keine andere Art möglich, als wenn man seine Stücke so sehr, wie Weiße den Romeo, modernisirte. Ich räumte es ein; allein ich machte mich dennoch anheischig, unter Shakespeare's Stücken eins zu finden, das mit wenigen Aenderungen auf unsere Bühne gebracht werden könnte. Und dafür halte ich Othello, das selbst die Engländer ungeändert lassen, da sie doch sonst fast alle übrige Stücke des Shakespear den jetzigen Zeiten gemäßer einrichten."

Die dem Stücke zum Vortheil gereichenden Aenderungen des Bearbeiters bestehen hauptsächlich in der Vereinfachung der Scenerie. Aber Eine Aenderung, welche durchaus das Wesen des Stückes alterirt, und über welche trotzdem Herr Prof. Schmid sich nicht ausspricht, ist die: daß er den Mohren weiß wäscht. Das tiefe psychologische Motiv der verachteten Race ist nämlich im Deutschen dahin geändert, daß Othello kein Mohr, sondern „ein Venetianer von geringer Herkunft" ist. Natürlich sind denn auch im Dialog alle die auf seine „Mohrschaft" direct bezüglichen Stellen weggelassen. Unverständlich bleibt es dabei, weshalb der gute Brabantio so außer sich über die Verbindung ist, denn die „geringe Herkunft" kann doch den jetzt so allgemein verehrten General und Statthalter von Cypern nicht so ganz verdunkeln. Selbstverständlich schwindet dem ganzen Stücke mit dieser wichtigen Veränderung das psychologisch so Bedeutsame vollständig.

Abgesehn von solchem Unfug verräth die Behandlung der theatralischen

*) Chr. H. Schmid, geb. 1746, war Professor in Gießen. Von seinem „Englischen Theater" erschienen die ersten 4 Theile in Leipzig, Theil 5—7 in Danzig.

Digitized by Google

Scenerie ein gewisses Arrangir-Talent. Der Bearbeiter beginnt das Stück wie Shakespeare mit dem ziemlich getreu beibehaltenen Dialog zwischen Jago und Rodrigo, der erste Akt schließt dann ebenfalls wie bei Shakespeare mit Jago's erstem Monolog. Und dennoch wird während des ganzen Aktes die Scene nicht verändert. Brabantio wird nicht aus seinem Hause wach gerufen, sondern er wird auf dem Wege nach seinem Hause angesprochen. Es folgen dann die weitern Scenen auf der Straße. Nachdem Othello durch Cassio erfahren, daß der Senat nach ihm ausgesandt hat und Brabantio beschlossen, ebenfalls vor den Senat zu treten, kommt Lodovico, der ebenfalls Othello in jener Staatsangelegenheit aufsucht und nun ihm mittheilt, daß die Versammlung nach vergeblichem Warten auseinander gegangen sei. In der hieran sich knüpfenden Verhandlung des Brabantio wider Othello, übernimmt Lodovico so ziemlich die Reden des Dogen oder Herzogs von Venedig; Othello's Bericht, wie Desdemona ihn lieben lernte, ihr Erscheinen selbst und endlich Brabantio's Verzicht — das Alles wird auf der Straße verhandelt. Ebenso ist die Scenerie im 2. Akte vereinfacht, wo nach der Landung Othello's auf Cypern die Dekoration unverändert bleibt und die ganze Scene auf der Wache im Freien vor sich geht, — was in der That kaum etwas auffälliges hat. In ähnlicher Weise verfuhr der Bearbeiter auch in den andern Akten, bis zum Schlusse des Stückes, ohne daß wesentliche Veränderungen in der Handlung selbst vorgenommen sind, weder in Desdemona's Ermordung, noch in Othello's Tod. Außer dem Dogen fehlen im Personal auch noch Gratiano, Montano, Bianca und der Clown.

1769. Othello, Trauerspiel von Shakespeare, aus dem Englischen übersetzt. Frankfurt u. Leipzig 1769. (Ist mir nicht bekannt geworden.)

— „Kleopatra", im 2 Theile von Schmid's „Englisches Theater" (1769) ist eine Uebersetzung von Dryden's Tragödie.

— **Goethe's erste Conception des Götz von Berlichingen. 1771.**

1770. Das Schnupftuch oder der Mohr von Venedig, Othello. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen nach dem Shakespear von J. H. S. (Im Goth. Theater-Kal. wird H. Steffens genannt.) Frankf. u. Leipz. 1770.

Digitized by Google

Der Verfasser dieser Bearbeitung bemerkt darüber selbst: Er habe damit nur eine „Kopey" geben wollen „mit einigen veränderten Zügen, höchstens nur eine etwas sanft schattirte Zeichnung eines Brustbildes, wozu Shakespear das Original, mit dem ganzen Rumpfe, nach dem Geschmacke seiner Zeiten allzustark, allzuregelmäßig dreuste gemacht hatte."

Man wird aus dieser Bemerkung sowohl, wie aus dem Geschmacke, den der Verfasser in der Wahl des Titels kundgibt, ungefähr auf den Werth dieser Bearbeitung schließen können. Das Original ist, mit Benutzung der Wieland'schen Uebersetzung, durch zahlreiche Weglassungen, ganz besonders aber durch eine famose Umwandlung der tragischen Schlußkatastrophe, erheblich verändert. Das Stück beginnt gleich mit dem 6. Auftritt des ersten Aktes, ganze Scenen zwischen Jago und Roderigo ꝛc. sind weggelassen, ohne daß das Fehlende nachträglich irgendwie ersetzt wäre, nur daß einmal u. A. aus dem 4. Akte ein Stück in den ersten Akt ungeschickt hineingeflickt ist. Der Hauptreiz des Stücks liegt jedoch in der Schlußentwickelung: Emilia wittert glücklicherweise das nahende Unheil, sie verbirgt sich in Desdemona's Zimmer und — versteckt heimlich Othello's Degen! (Das Ersticken im Original ist hierbei ignorirt.) So plump wie dieser Coup, ist auch die Aussöhnung mit Desdemona. Warum Othello sich hinterher einen Dolchstoß beibringt, ist unklar, da man nicht einmal Gewißheit darüber erhält, ob er daran sterben wird.

1771. Goethe geht mit der Idee um, einen dramatischen **Julius Cäsar** zu schreiben. Noch im Jahre 1774 schrieb er aus Frankfurt an den Consul Schönborn in Algier: „Noch einige Plane zu großen Drama's habe ich erfunden, das heißt das interessante Detail dazu in der Natur gefunden und in meinem Herzen. Mein Cäsar, der euch nicht freuen wird, scheint sich auch zu bilden." Goethe meinte damit wohl: euch Republikaner. A. Schöll hat in seinem Buche „Briefe und Aufsätze" (1846) nachgewiesen, daß Goethe schon vier Jahre früher, als dieser Brief geschrieben war, Notizen zum Cäsar gemacht hatte. Es war dies in der Straßburger Zeit, als auch bereits Faust und Götz in ihm keimten. Unter dem Titel „Ephemerides" hatte Goethe ein Heft in Quart mit 34 beschriebenen Seiten 1770 voll Notizen zu schreiben begonnen. A. Schöll theilt daraus Folgendes mit:

Digitized by Google

P. (Pompejus?) — Sie haſſen dich von Herzen.

Sylla. Wenn ſie nur erkennen was ich bin, das übrige ſteht bei ihnen, Lieb oder Haß.

Es iſt was Verfluchtes, wenn ſo ein Junge neben einem aufwächſt, von dem man in allen Gliedern ſpürt, daß er einem übern Kopf wachſen wird. Sylla.

Es iſt ein Sakermentskerl. Er kann ſo zur rechten Zeit reſpektuos und ſtillſchweigend daſteh'n und horchen, und zur rechten Zeit die Augen niederſchlagen und bedeutend mit dem Kopf nicken.

Cäſar. Du weißt, ich bin alles gleich müde, und das Lob am erſten und die Nachgiebigkeit. Ja, Servius, ein braver Mann zu werden und zu bleiben, wünſch ich mir bis an's Ende große ehrenwerthe Feinde.

Servius nießt.

Cäſar. Glück zu, Augur! Ich danke Dir.

So lang ich lebe, ſollen die Nichtswürdigen zittern, und ſie ſollen das Herz nicht haben, auf meinem Grabe ſich zu freuen.

Schöll meint von dem Plane des Drama's: „Man ſollte den Helden ſchon in ſeiner bedrängten Jugend ſehen, da er, von Familie zum Anhang des Marius gehörig, von deſſen Sieger Sulla am Leben bedroht, allmählig mit Vorſicht und Kühnheit ſich unter dieſem Tyrannen heraufarbeitete. Pompejus ſollte gleichfalls, wie es ſcheint, unter Sulla, dem er zu ſeinem Parteiſieg verholfen hatte, und nun unter ihm ſich hob, im Vordergrunde ſtehen, bis ſich, nach dem Tode des Diktators, Cäſar mit ihm verband, um erſt neben, dann über ihn zu ſteigen."

Das Gerücht, Goethe ſei mit einem Cäſar-Drama beſchäftigt, erhielt ſich noch lange fort. Im Reichardt'ſchen „Theater-Journal" v. J. 1777 enthielt das dritte Stück Scenen aus einem Drama „Cäſar" von Meißner mit der Bemerkung, der Verfaſſer habe die Arbeit nicht fortgeführt, da er hörte, daß Goethe auch einen Cäſar ſchreibe. Und noch mehrere Jahre ſpäter iſt in dem Goth. Kalender unter Goethe's Dramen auch „Julius Cäſar" genannt.

1771. Die luſtigen Abentheuer an der Wienn. Ein Luſtſpiel in fünf Aufzügen (von Secretär Pelzel.) Wurde in Wien 1771 aufgeführt, und erſchien im Druck in der Sammlung: „Neue Schauſpiele, aufgeführt in den kaiſ. königl. Theatern zu Wien". (4. Bd. 1772.)

Digitized by Google

Das Stück ist eine Wiener Lokalisirung der „lustigen Weiber von Windsor". Der Name des Verfassers ist in dem Vorbericht zu dem Bande als der eines „bekannten Theatralautors" angegeben: „In diesem Stücke" — heißt es weiter darin — „machte derselbe einen Versuch, Shakespeare'sche Lustigkeit auf deutschen Boden überzupflanzen. Seine Absicht würde wahrscheinlicherweise noch bessern Erfolg gehabt haben, wenn er Karaktere, Gesinnung und Reden, weniger Englisch hätte sein lassen. Man forderte hier, mehr deutsches in Behandlung des erwählten Stoffes, der an sich selbst viel komisches enthält — und man hatte dieses zu erwarten ein Recht, weil der Verfasser ein Lokalstück hoffen ließ —" ꝛc.

Das Stück scheint aber doch oft gegeben worden zu sein, und in der That ist wohl in der freien Behandlung des Stoffes das Mögliche für eine vollständige Lokalisirung geschehn. Der Verfasser selbst macht auch erst während des dritten Aktes unter dem Text beiläufig die Anmerkung: „Die Idee zum 3. 4. u. 5. Akt gab Shakespeare's Lustspiel »The merry wifes of Windsor«.

Die Eifersuchts-Scenen zwischen Herrn und Frau Cadena (eine Nachbildung des Mr. und der Mrs. Ford, und im Personal als „ungarische Familie" bezeichnet) eröffnen das Stück. Herr und Frau Page des Originals sind hier Herr und Frau von Lohenstein, und Falstaff figurirt als ein „Chevalier von Ranzenhoven". Anna und Fenton, Dr. Cajus und Pfarrer Evans fehlen ganz, dagegen hat Frau v. Cadena eine verschmitzte Zofe „Lottel"; Herr v. Cadena (Ford), um seine Frau zu entlarven, verkehrt mit Ranzenhoven unter dem Namen eines Baron von Trottberg. Eine hervorragende Stelle nimmt die Wirthin zu Hietzing „Lena" ein, welche am Schlusse Ranzenhoven heirathet und von Cadena ausgestattet wird. Der Dialog ist durchaus eigenthümlich, nur vereinzelte Shakespeare'sche Dialog-Wendungen sind nachgebildet. Dem Falstaff sind auch einige Dialogstellen aus Heinrich IV. zuertheilt, so am Schlusse des 4. Aktes. Herr v. Ranzenhoven hat von Herrn v. Cadena eine Ausforderung erhalten, die an ihn als einen „Mann von Ehre" gerichtet ist. Als er dieselbe angenommen und mit seinem Diener allein ist, heißt es weiter:

„(Er lauft schnell, im Kreise, tiefdenkend herum). Daß ich ein Narr wäre! — — Sind alle Anstalten gemacht? — — Der Geyer möchte das Blut aufhalten, wenn mein Wannst eine Lücke bekäme! — — Komm, zeig mir den

Digitized by Google

Berg, den Ort — aber die Ehre, die ich verpfändet — Was ist die Ehre? Ein Wort. Was ist das Wort Ehre? Luft. Wer besitzt sie? Ranzenhoven der gestern erstochen worden. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Nützt sie ihm? Nichts. Gehorsamer Diener wir fahren nach Hetzendorf."

Von den Hauptscenen des Originals fällt u. A. die Verkleidung Falstaffs als Base aus Brentford weg. Das Stück spielt abwechselnd in Penzing und in Hietzing; der letzte Akt spielt „um Mitternacht, auf dem Berge am Schönbrunnergarten". Die Foppereien Falstaffs durch die Elfen-Chöre sind hier in der deutschen Nachbildung charakteristisch für den damals gerade in Wien entbrennenden Streit gegen die Hanswurst-Herrschaft.

Als Ranzenhofen schon am Boden liegt und der Elfen-Chor erschienen ist, spricht die

Feenkönigin. Schrecken der Menschenwelt
Kinder der Nacht!
Elfen, Elfinnen, Gespenste!
Auf!
Schwinget euch alle,
Rauschet in Lüften,
Drängt euch!
Wandelt im Glockengeheule;
Treibet Orkane von den Bergen ins Thal!
Quälet die Erdebewohner,
Auf!

(Ein Fackelschwarm entfährt in Wirbeltönen. Eine wilde stürmisch-heulende Musik begleitet die Abfahrt. Sie verflößet sich in bizarre burleske Tönungen, nach denen wälsche und deutsche Pickelhäringe herbeytanzen.)

Feenkönigin. Ihr, ihr eckelgeschaffenen!
Geister der Fraze,
Pickelhäringe! Eulenspiegels!
Fort!
Gaukelt verwahrlosten Sterblichen Unsinn vor,
Dem gelbwangigten Mädchengeschlechte Posse,
Reitzet die Lunge des Volks.
Fort!

(sie hatten ihr Gebot gehört und itzt gaukeln sie in charakteristischer Musik und Tanze hinweg.)

Feenkönigin. Ihr aber, Kinder des Lichts,
Töchter der Himmeln,

Digitized by Google

Feengeburth! entladet die schwerere Hülle,
Und Sylphiden gleich harrt!
— — — — —
Ich schmecke die gröbere Hülle einer Erdengeburth.
Auf!
Reihet euch in Chöre; zündet die Fackeln;
Versuchet die Hülle des Erdwurms;
Ist sie rein,
So gewöhnt sie die Flamme.
Ist sie mit Lüsten befleckt,
So widersteht ihr das Feuer.
Versuchet!

(Zwei Mädchen mit Fackeln berühren die Spitze seiner Finger; er zuckt und schreyt.) ꝛc. ꝛc.

Am Schlusse des Stückes, nachdem v. Ranzenhoven und Lena sich vereinigt haben und Herr v. Cardena ihm 6000 Thaler, Frau v. Lohenstein 4000 Thaler als Darlehn versprochen, gelobt Ranzenhoven, ein neues Leben damit zu beginnen:

„Nun traute Lena! wir kaufen Weingärten, und bauen ein Gasthaus, und schaffen uns Aecker (vor sich). Ich werde was meine Ahnen waren. — Aecker Lena! und ich ergötze mich an jungen Gänsen, und Hünchen und Enten; wir schenken guten Wein und locken uns Gäste. Wenn Sie meine Damen! dann einmal dem ehrlichen Gastwirth Ranzenhoven zusprechen wollen, so spring ich vor Freude im Saale, und wir füllen die Gläser, und erzählen uns alte Historien . . . . von meinen jugendlichen Thorheiten; die Geschichte vom Wäschkorb; kurz, wenn Sie wollen: die lustigen Abentheuer am reißenden Strome der Wienn." — Ende.

1772. Lessing's „Emilia Galotti."

1772. Cymbelline, König von Britannien. Ein Trauerspiel. Nach einem von **Shakespear** erfundenen Stoff.
Danzig, bei Jobst Herrmann Flörcke. 1772.

Der auf dem Titel nicht angegebene Verfasser des Stückes ist Professor Joh. Georg Sulzer. In einem „Vorbericht" heißt es: Der Verfasser habe nie für die Schaubühne gearbeitet, und bei Verfertigung dieses

Digitized by Google

Stückes auch nicht die Absicht gehabt, es völlig auszuarbeiten. Indem er sich mit Shakespeare beschäftigte, habe er oft bedauert, „daß ein so fürtreffliches Genie so gar nichts von der Kunst und dem Geschmack der Alten, die Handlung auf die einfachste natürlichste Art vorzustellen, besessen hat. Er überlegte dabei, wie etwa Sophokles, wenn er diesen Stoff zu behandeln gehabt hätte, die Sachen würde eingerichtet haben. Dieses veranlaßte ihn, mit dem Cymbeline, einem der unordentlichsten und in der That abentheuerlichsten Stücken des Engländers, einen Versuch zu machen. Ihm (Sulzer) schien, daß dieses Stück, ohne die tragischen Schönheiten zu verlieren, ganz regelmäßig und noch mit ziemlicher Einfalt könnte angeordnet werden. Er entwarf den Plan dazu, und war damals zufrieden, die Möglichkeit, diesem Stück eine regelmäßige Form zu geben, erfahren zu haben." Professor Sulzer unternahm es also, was gerade bei diesem Stück eminente Schwierigkeiten hatte, die Dichtung nach dem Gesetze der drei Einheiten zurecht zu machen und mußte deshalb natürlich eine vollständige Umarbeitung vornehmen.*) Er bemerkt übrigens außerdem in dem Vorwort ganz verständig: Er wisse wohl, daß kein Stück, dem es an innerer Kraft fehle, „durch Regelmäßigkeit und Einfalt gut werden kann. Aber wenn es gut ist, so thut es seine Wirkung um so viel sicherer, je regelmäßiger es ist".

Diese Regelmäßigkeit, vor Allem die größere Einheit zu erreichen, beginnt nun der Verfasser das Stück erst in jenem Theil der Handlung, wo bei Shakespeare die letzte Scene des dritten Aktes beginnt, nämlich vor der Höhle, wo die bereits verkleidete Imogen mit Belarius und den beiden jungen Königssöhnen zusammentrifft. Wie der Verfasser, wie es doch für das Verständniß der Handlung nöthig war, die Ereignisse der ersten 3 Akte nachholt, ist geschickt genug gemacht. Im 4. Auftritt erfährt Imogen durch Pisanio, welchen Auftrag dieser von Posthumus erhalten, und welche schändliche Beschuldigungen diesen dazu gebracht. Nachdem Imogen in die Grotte gegangen und dort entschlummert ist, kommt Posthumus mit

*) Cymbeline war in der Wieland'schen Uebersetzung noch nicht enthalten, sonach also schöpfte Sulzer direct aus dem Englischen. Auch von den bereits in England erschienenen Bearbeitungen (von Durfey 1682, Ch. Marsh 1755, Hawkins 1759 und Garrick 1759) scheint Sulzer nichts benutzt zu haben.

Digitized by Google

Pisanio zusammen, erzählt Letzterm die ganzen Vorgänge mit dem Römer Jachimo und was dieser ihm für Zeichen von Imogen's Untreue überbracht habe. Posthumus erhält nun durch Pisanio's Schilderung von Imogen's reiner Liebe und Treue die Ueberzeugung, daß er betrogen sei. Aber Pisanio verräth ihm noch nicht den Aufenthalt der Imogen. Der zweite Akt, der wieder vor der Höhle spielt, enthält die Scene mit Cloten und dessen Tod. Auf diese Scene beschränkt sich die ganze Rolle Cloten's. In den folgenden Scenen des Belarius und der Königssöhne erfährt man von dem Kriegszug der Römer gegen Britannien und sie bewaffnen sich, um für ihr Vaterland zu kämpfen. Im dritten Akte — das ganze Stück spielt vor jener Höhle im Walde — erscheint Cymbeline, von Pisanio geleitet, reuig über die Verstoßung des Posthumus und unglücklich über die Flucht Imogen's, die er hier wiederzufinden hofft, welche aber unterdeß — erschreckt durch den Leichnam Cloten's — der Höhle entflohen ist. Der Krieg hat schon begonnen; die Königin erscheint ebenfalls und durch Cymbeline erfahren wir von deren Bosheit und Ränken, wegen welcher er sie anklagt. Im 4. Akte kommt Posthumus, fechtend mit dem Römer Tarquinius (dies ist hier der Name des Jachimo), um diesen für seinen schändlichen Betrug zu strafen. Tarquinius sinkt getroffen nieder und berichtet nun sterbend dem Posthumus das Alles, was wir bei Shakespeare schon zu Anfang des 3. Aktes in Wirklichkeit dargestellt sehn, wie er in Imogen's Gemach kam u. s. w. In den weiteren Scenen dieses Aktes geschieht das Wiederfinden des Posthumus und der Imogen, und das Uebrige der Handlung stimmt im Wesentlichen mit der Shakespeare'schen Darstellung überein.

Trotz des heitern, nach allen Beziehungen so befriedigenden Ausganges dieses Drama's, nennt der Bearbeiter dasselbe ein „Trauerspiel". Er spricht sich selbst über das Wesen des Tragischen im Vorwort aus, ohne aber die gewählte Bezeichnung für das Stück motiviren zu können. Uebrigens versichert er in bescheidenster Weise am Schlusse nochmals, daß er zu einer Arbeit wie die vorliegende, sich nicht für den rechten Mann halte; er werde sich deshalb sehr freuen, wenn vielleicht ein Anderer dadurch angeregt würde, die Sache besser zu machen.

Digitized by Google

Wenn nun auch Sulzer durch die so schwierige und zum Theil recht geschickte Vereinfachung der Handlung den romantischen Reiz der Shakespeare'schen Dichtung zerstört hat, und bei der großen Unvollständigkeit der Charaktere schwerlich mit dieser Bearbeitung auf einen Eindruck rechnen konnte, so interessirt doch das ganze Experiment durch seine große Kühnheit.

1773. Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von Stephanie dem Jüngern.*) Wien 1773. (In „Neue Schauspiele" ꝛc.). Zum ersten Male aufgeführt in Wien 1772, 2. November.

Dies Stück ist eine vollständige Umarbeitung der Shakespeare'schen Tragödie, welcher nur einige Scenen, und diese nicht unverändert, entlehnt sind.**) Im Interesse der Einheit der Zeit beginnt der Verfasser sein Stück gleich mit der Schluß-Katastrophe, als bereits Prinz Malcolm mit dem englischen Heere im Anzug ist. Dadurch ist nun in der That die Handlung sehr vereinfacht worden, wenn auch selbstverständlich der tiefe Sinn dieser Tragödie damit gänzlich vernichtet werden mußte. Auf Sinn und Poesie war es auch bei der Fabrikation dieses Stückes keineswegs abgesehen.

Das Stück beginnt während eines nächtlichen Ungewitters im Walde, wo Macbeth und Banquo, die den Pfad verloren haben, erscheinen. Im Laufe des Gesprächs glaubt Macbeth Stimmen in der Nähe zu hören; er deutet dies, daß doch das „englische Heer" wirklich herbeikomme und schon nahe sei. Banquo sucht seine Besorgnisse zu zerstreuen, da erscheint der Geist des Königs Dunkan. Macbeth spricht ihn an, er zieht den Degen, — der Geist antwortet nicht —

*) Stephanie d. Jüngere, ein bekannter Wiener Schauspieler und sehr fruchtbarer Theater-Schriftsteller, war 1741 in Breslau geboren und starb in Wien als Schauspieler i. J. 1800. Als Theater-Dichter übte er in Wien lange Zeit einen großen, nicht gerade günstigen Einfluß. Manche seiner Lustspiele, z. B. „Der unglückliche Bräutigam", „Der Tadler nach der Mode" verrathen Humor und große Bühnenkenntniß.

**) Ueber sein Verhältniß zu Shakespeare spricht Herr Stephanie sich selbst im Vorwort zu dem Stücke aus: . . . „Der Stoff dieses Trauerspiels schien mir so vorzüglich, daß ich es wagte einen Plan darüber zu entwerfen um es vor das Theater-Publikum brauchbar zu machen. Ich nahm Buchananus Historie von Schottland zu Hülfe, und fand, daß Shakespear in seinem Macbeth derselben so treu gefolget, daß dieses Stück einen Zeitraum von 17 Jahren erfordert. Ich glaubte nicht anders anfangen zu können, als wenn ich Malkolm mit dem englischen Heere schon in Schottland angelangt seyn ließ, und den Zeitpunkt von Macbeth's letzten Tagen zu meiner Bearbeitung wählte" . .

Digitized by Google

„Macbeth (fängt an zu beben). Banquo! — ich erkenne — Ich wünſchte es wäre Phantaſey — Erinnert ihr euch nicht jemals eine Perſon gekannt zu haben, die dieſer Geſtalt ähnlich war!

Banquo. Mein Herz ſchlägt ſo ſtark, daß mein Gedächtniß mir den ermordeten König Dunkan vorſtellt" . . . .

Als Macbeth den Geiſt mit dem Degen anfällt — rufend: „Du biſt — —" antwortet dieſer: „Dein Oheim, den du ermordet!" und verſchwindet.

Macbeth und Banquo beſprechen ſich weiter über das Ereigniß, Macbeth ſagt u. A.:

„. . . Banquo! Der Sturz meiner Regierung iſt da! Die Natur bildet mir ihn in dieſer ſchrecklichen Nacht vor — der Geiſt meines Oheims, der mich 17 Jahre in meiner Uſurpation ruhig ließ, kommt, mir das Ende derſelben anzudeuten! . . . ." Das Geſpräch dauert noch lange fort; wir erfahren u. A. daraus, daß Banquo bei der Ermordung des Königs gleichen Antheil hatte, wie Macbeth. In der nächſten Scene kommt Curan und ein „alter Mann", ſie ſprechen über das furchtbare Unwetter und der alte Mann erinnert ſich, daß vor 17 Jahren eine eben ſolche ſchreckliche Nacht war, „als der König Dunkan ermordet wurde".

Noch im erſten Akte erſcheint Macduff mit den Seinen, in eben demſelben Walde.

Im zweiten Akt erfahren wir, daß Banquo bereits von Macbeth aus dem Wege geräumt iſt. Macbeth erzählt außerdem der Königin: jene drei Hexen, die vor 17 Jahren ihm „im Traum" erſchienen waren, ihn König nannten und ihn dadurch zum Morde anſtachelten, dieſelben Hexen ſeien in dieſer Nacht ihm wieder „im Traum" erſchienen „und zählten aus Banquo's Nachkommen acht Könige von Schottland".

In demſelben Akte werden uns Fleance, ſowie „Goneril" eine Tochter Macduff's vorgeführt; ſie erfährt durch ein Schreiben ihres Vaters, daß dieſer zu den Engländern gegangen ſei, um mit ihnen gegen Macbeth zu kämpfen. Hierauf iſt die Gaſtmahls-Scene mit Banquo's Geiſt nachgebildet; die Scene iſt ſehr gekürzt und noch dadurch modificirt, daß Fleance gegenwärtig iſt und den Geiſt ſeines gemordeten Vaters ſieht, als dieſer ſein Gewand aufreißt, und die blutigen Wunden zeigend, auf Macbeth weiſt. Alle Gäſte, die dies ebenfalls ſehen, verlaſſen voll Entſetzen den Saal. Macbeth ſchließt die Scene und den Akt mit jenem grandioſen dem Shakeſpeare'ſchen Text entnommenen Satze: „Es iſt von jeher Blut vergoſſen worden, ſchon in jenen alten Zeiten . . ." ꝛc. Erſt im dritten Akte erfährt Macduff, daß ſein Weib und ſeine Kinder, bis auf zwei, ermordet ſeien. Fleance iſt es gelungen, Macbeth

Digitized by Google

zu entrinnen und zu Macduff und Malcolm zu gelangen. Im vierten Akte gibt Macbeth der Tochter Macduff's, Goneril, seinen Wunsch zu erkennen, sich mit ihr zu vermählen; er will sich von der Königin trennen . . „sie ist unvermögend dem Thron Erben zu geben . . .“ Goneril, welche mit Fleance im Liebesverhältniß, weist Macbeth zurück. Macduff kommt im vierten Akte in der Maske eines gemeinen Soldaten in Macbeth's Lager und hat dort eine Scene mit seiner Tochter. Bei der Königin zeigen sich bereits Spuren ihres Wahnsinns.

Zwar sind mit den Hexen in diesem Stücke auch deren weitere Prophezeihungen (bezüglich des wandernden Waldes und Macduff's) ganz weggelassen; dafür aber hat der Geist Dunkans die Rolle des steinernen Comthur's erhalten; auch Dunkans Statue spricht Donnerworte zu dem Mörder und am Schlusse erscheint er nochmals, Malkolm zu segnen. Die Scene der Lady Macbeth mit dem Arzte und der Kammerfrau, im letzten Akte, ist ziemlich beibehalten, aber die ganze Schluß-Katastrophe gehört wieder dem Genie des Herrn Stephanie an. Lady Macbeth rast mit zwei Dolchen in den Gemächern, im Wahnsinn stürzt sie sich auf Macbeth, ihn durchbohrend, so daß die eindringenden Feinde den Tyrannen schon todt finden. Am Schlusse brennt das Schloß, die Königin wird von Angst und Verzweiflung hin und her getrieben, stürzt sich zuletzt auf den Körper Macbeth's und wird mit ihm von den Trümmern des einstürzenden Saales begraben.

Der Verfasser des Vorberichts für den 5. Band der genannten Schauspiel-Sammlung sagt zwar sehr gelassen, dem Herrn Stephanie sei mit diesem Stück gelungen, „was bisher Allen, die Versuche von der Art gemacht, fehlgeschlagen ist: ein brauchbares Stück nach Shakespear den deutschen Schaubühnen zu liefern“ — aber er fügt naiv genug hinzu, es sei damit auch noch eine Nebenabsicht erreicht worden, nämlich ein bis dahin vielfach gegebenes und am Allerseelentag abgedroschenes Mord- und Spektakelstück „das steinerne Gastmahl“ durch etwas neues zu ersetzen. Und wirklich diente dieser „Macbeth“ solchem Zwecke mehrere Jahre hindurch, indem er am 3. November als Mordstück das regelmäßige Futter für den Allerseelentag war. Aber i. J. 1777 trug Herr Stephanie in dieser Directionssitzung selbst den schriftlich motivirten Wunsch vor, das Stück nicht ferner mehr zu geben, da die Geistererscheinungen, überspannte Charaktere und allerlei auf den schlechten Geschmack des Publicums speculirende Dinge des Nationaltheaters unwürdig seien.

Digitized by Google

1773. „**Hamlet** Prinz von Dännemark. Trauerſpiel in fünf Aufzügen nach dem Shakeſpear." Gedruckt in: „Neue Schauſpiele, aufgeführt in den kaiſerl. königl. Theatern zu Wien". Preßburg 1773.

Dieſe Bearbeitung von Heufeld*) wurde am 16. Januar 1773 in Wien zum erſten Male aufgeführt. Sie iſt inſofern von beſonderer Wichtigkeit, als ſie der Schröder'ſchen Bearbeitung, die ſpäter auf alle Bühnen kam, nicht allein um beinahe vier Jahre vorausging, ſondern derſelben auch als Grundlage diente. Auch die von Heufeld geänderten Namen — Oldenholm für Polonius, Guſtav für Horatio, Bernfield, Ellrich und Frenzow (für Bernardo, Marcellus und Franciſko) — hat Schröder mit übernommen; von Roſenkrantz und Güldenſtern iſt nur der Letztere geblieben, wie bei Schröder. Laertes und die Todtengräber ſind von Heufeld ganz weggelaſſen. Der erſte Akt endet ſchon mit den Worten Hamlet's: „Meines Vaters Geiſt in Waffen?" u. ſ. w. und füllen dann die weitern Scenen aus dem 1. Akte des Originals den 2. Akt aus, welcher — da überdies noch die ganzen Scenen zwiſchen Polonius, Ophelia und Laertes wegfallen — ziemlich kurz wird. Im 3. Akte (II. Akt des Originals) bleibt wieder die Scene zwiſchen Polonius und Reynald weg. Das erſte Geſpräch mit den Schauſpielern iſt zwar beibehalten, aber mit Weglaſſung der ganzen Rede des Aeneas, welche nur mit dem Anfangs-Vers bezeichnet wird, worauf natürlich auch die Betrachtungen Hamlets über die Wirkung der Rede wegfallen. Doch ſchließt der Akt mit dem Entſchluſſe Hamlets, durch das Schauſpiel das Gewiſſen des Königs zu erwecken. Der Monolog Hamlets „Sein oder Nichtſein", und die Scene mit Ophelia kommt hierdurch in den vierten Akt, der dann noch Hamlets Ermahnungen an die

*) Franz Heufeld, geb. 1731, war Beamter in Wien, und wirkte ſeit 1768 als Dramaturg des Theaters zu Gunſten eines beſſern Geſchmacks. Er war Verfaſſer mehrerer Schau- und Luſtſpiele; ein viel gegebenes Stück von ihm war „Julie", nach Rouſſeau's „neuer Heloiſe." — Heufeld muß auch „Romeo und Julie" fürs Wiener Theater bearbeitet haben. Wenigſtens heißt es in der „Chronologie des deutſchen Theaters" aus dem Jahre 1771: „Herr Heufeld machte zu Romeo und Julie einen fröhlichen Ausgang". — Da jedoch damals noch überall Weiße's „Romeo und Julie" auf dem Theater paradierte, ſo bezieht ſich dieſe Bemerkung wohl auf das deutſche Stück, das auch einen „fröhlichen Ausgang" viel eher verdient.

Digitized by Google

Schauspieler und die ganze Schauspiel-Scene enthält, in welcher der Bearbeiter den Text des Schauspiels in Verse (Alexandriner) gebracht hat. Dem Aufbruch des Königs folgen nur noch einige kurze Reden zwischen Hamlet und Horatio, und den Akt schließt dann Hamlet mit den Worten: „Komm, man wird bald eine Comödie spielen, die ihm (dem König) noch weniger gefallen wird."

Die hier im Original noch folgenden Scenen des dritten Aktes, sammt dem ganzen 4. und 5. Akt hat der Bearbeiter sodann in einen einzigen und zwar nicht übermäßig langen Akt zusammengedrängt. Bei dieser kühnen Operation sind ganz ausgetilgt: Beide Scenen der wahnsinnigen Ophelia und des Laertes, Hamlets Reise nach England, die ganze Scene auf dem Kirchhof und das Erscheinen des Fortinbras. Da Laertes überhaupt ganz fehlt, so fällt auch das Kampfspiel weg. Ganz kurz ist nur vorher angekündigt, daß Hamlet wegreisen müsse; er sagt: „Ich soll reisen, damit ich ermordet werde," und hieran knüpft sich dann in aller Kürze die Schlußkatastrophe, in welcher der König von Hamlet erstochen, die Königin vergiftet wird, und im Sterben ihre Mitschuld an dem Morde ihres Gemahls gesteht. Dies Motiv sowohl, wie auch der ganze Schluß der Tragödie, in welcher Hamlet am Leben bleibt, ward später ebenfalls von Schröder beibehalten.

Für Heufeld's Bearbeitung ist die Wieland'sche Uebersetzung streng im Wortlaut beibehalten, mit Ausnahme der erwähnten Schauspiel-Scene.

Herder's Abhandlung über „Shakespeare" in der Schrift „Von deutscher Art und Kunst".

1773. Die ländlichen Hochzeitfeste, Lustspiel in fünf Aufzügen. (Aufgeführt in Wien 1773, gedruckt im siebenten Bande der Sammlung „Neue Schauspiele" ꝛc., Wien 1773.)

Das Stück, dessen Verfasser ein Herr von Pauersbach, ist eine Nachbildung des „Sommernachtstraum", und zwar desjenigen Theils der Handlung, welchen schon Gryphius umgearbeitet hatte. Der neue Verfasser hat aber den Stoff auf eigene, durchaus selbständige Weise weiter ausgearbeitet, die Bauernkomödie sowie die Vorbereitungen zur Hochzeit in mannigfachen Beziehungen ausgeführt. Herr und Frau von Jöksen

Digitized by Google

ſind die Eltern der Braut Fräulein Roſalie, welche mit dem Herrn von Thallmann verlobt iſt. Die Verbindung ſoll durch eine Intrigue geſtört werden, welche Graf Roſenblüh anſtiftet. Nachdem er mit ſeinen unverſchämten Liebesbewerbungen um Roſalie von dieſer wiederholt und nachdrücklich zurückgewieſen iſt, macht er während der Hochzeitsfeierlichkeiten den Verſuch, Roſalie mit Gewalt zu entführen. Der Streich wird aber vorher verrathen und Graf Roſenblüh mit Schimpf und Spott hinweggeſchickt. Zwiſchen dieſe durch fünf Akte gehende ebenſo ſimple als plumpe Intrigue ziehen ſich die Scenen der Bauern, welche — unter Leitung des Dorfſchulmeiſters Schneck — zur Hochzeitsfeier eine Komödie von „Hero und Leander" aufführen wollen, und mehrere Akte hindurch mit dem Bau des Theaters, mit dem Memoriren der Rollen ꝛc. ſich abmühen.

1774. Verlorne Liebesmüh, unter dem Titel: **„Amor vincit omnia.** Ein Stück von Shakeſpeare".

Dieſe intereſſante Verdeutſchung von Shakeſpeare's »love's labour's lost« iſt von dem genialen J. M. R. Lenz*), der das Stück mit einer Schrift „Anmerkungen übers Theater" 1774 erſcheinen ließ. Der Aufſatz ſelbſt handelt über das Weſen der Tragödie und der Komödie und richtet ſich hauptſächlich mit großer Schärfe und Bitterkeit gegen die franzöſiſchen Klaſſiker — nach Leſſing's Vorgang — zu Gunſten Shakeſpeare's. Der eigenthümliche Schluß des Aufſatzes leitet dann mit folgenden Worten die nachfolgende Shakeſpeare'ſche Komödie ein:

. . . „Wer noch Magen hat und ich kann ihm mit einem bisher unüberſetzten**) — Volksſtück — Komödie von Shakeſpeare aufwarten. — — Seine Sprache iſt die Sprache des kühnſten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuſtrömenden Gedanken zu finden. Menſch, in jedem Verhältniß gleich bewandert, gleich ſtark, ſchlug er ein Theater fürs ganze menſchliche Geſchlecht auf, wo jeder ſtehen, ſtaunen,

*) Joh. Mich. Reinhold Lenz, in Liefland 1750 geboren, ſtudierte ſeit 1768 in Königsberg Theologie, kam ſpäter nach Straßburg, wo er ſeine Freundſchaft mit Goethe knüpfte. (Vergl. im I. Abſchnitt S. 123 ff.) Seine „Geſammelten Schriften" gab 1828 L. Tieck heraus.

**) In Wieland's Shakeſpeare-Ueberſetzung war das Stück noch nicht enthalten.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig, als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kitzelnder Galle in schalkhaften Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßig gehenden Formularen dahin, kennen den tödtenden Wohlstand nicht. Sie werden also hier nicht ein Stück sehen, das den und den, der durch Augengläser bald so, bald so, verschoben darauf losguckt, allein interessirt, sondern wer Lust und Belieben trägt, jedermann, bringt er nur Augen mit und einen gesunden Magen, der ein gutes spasmatisches Gelächter — doch ich vergesse hier, daß ich nicht das Original, sondern — eheu discrimina rerum — meine Uebersetzung ankündige — mag er immerhin auftreten, mein Herkules, wär's auch im Hemd der Dejanira — —"

Lenz selbst nennt seine Arbeit eine „Uebersetzung", nicht Bearbeitung. In der That ist er — wie es seine flammende Begeisterung für Shakespeare und sein Verständniß desselben schon voraussetzen ließe — von dem Original nur wenig abgewichen. Seine Aenderungen sind nur Kürzungen und zwar fast durchgängig sehr zweckmäßige. Selbst in der Akteintheilung hält er sich an den englischen Text, obwohl die Eintheilung bekanntlich keine glückliche ist. Die Namen — auch die der lächerlichen Personen: Costard, Dull, Moth — hat er sämmtlich beibehalten und der Scenen-Gang ist völlig unverändert. Der Dialog — durchgängig in Prosa, mit Ausnahme der eingestreuten Gedichte — ist dem Sinn des Originals getreu, dabei aber selbständig deutsch in Ausdruck und Stil. Die bedeutendsten Kürzungen sind: im II. Akt in der zweiten Hälfte der Scene, nach des Königs Abgang, im III. Akt in der Mitte der Scene, und in der 1. Scene des IV. Aktes. Den Schluß des Stückes hat er dahin geändert, daß er — nachdem dem unglücklichen Ritterbund von den Damen die Buße aufgegeben ist — den letzten Auftritt vom Wiedererscheinen des Armado mit den Gesängen des Frühlings und Winters wegläßt. Bei Lenz lautet der Schluß des Stückes:

Rosaline (zu Biron) . . . . . „Also wenn kranke Ohren betäubt, von dem kläglichen Schall ihrer eigenen Seufzer und ihres Geächzes Euch

willig anhören, so fahrt fort darin, und ich will Euch mit sammt Eurem Fehler heirathen, aber ist das nicht so, fort mit dem Geist, und ich werde vergnügt seyn, Euch ein Pfund leichter an Witz zu bekommen, aber mit einem bessern Herzen.

Biron. Zwölf Monat? sey es! was thut man nicht, so viel zu gewinnen, ich will zwölf Monat im Hospital scherzen.

Prinzessin. Und so mein Prinz! nehm' ich meinen Abschied.

König. Nein Madame! wir werden Euch begleiten.

Biron. Unsere Freude endet wenigstens nicht wie eine Komödie, Hans heirathet nicht Gretchen — so ähnlich auch alles sonst einer Komödie sah.

König. Es fehlen nur noch zwölf Monat und ein Tag dran, so wird's eine.

Biron. Das ist zu lang für ein Schauspiel."

1775. (Othello. Ein Trauerspiel, nach Shakespeare. Stadt Kempten, 1775. Ist eine neue Auflage der Schmid'schen Bearbeitung von 1769.)

1775. Othello wird in Berlin — 29. April 1775 — aufgeführt, unter dem Titel: „Othello, Statthalter in Cypern, oder der Mohr von Venedig". Es war dies vermuthlich die Schmid'sche Bearbeitung (S. 218); wenigstens heißt es in der „Chronologie des deutschen Theaters" vom J. 1775 bei Erwähnung des Schmid'schen Othello: „welchen Döbbelin aufgeführt hat." Und Döbbelin's Direktion in Berlin hatte gerade in diesem Jahre (17. April) begonnen.

1775. William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe von **Joh. Joach. Eschenburg,** Professor am Collegio Carolino in Braunschweig.

Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie.

Erschien zuerst in 12 Bänden 1775—1777, welche die Shakespeare'schen Stücke in nachstehender Folge bringen:

Erster Band (1775). I. Der Sturm. II. Ein Sommernachtstraum. III. Die beyden Veroneser.

Zweyter Band (1775). I. Gleiches mit Gleichem. II. Der Kaufmann von Venedig. III. Wie es euch gefällt.

Dritter Band (1775). I. Der Liebe Müh ist umsonst. II.

Digitized by Google

Das Wintermährchen. III. Der heilige Dreikönigsabend, oder Was ihr wollt.

Vierter Band (1775). I. Die luſtigen Weiber zu Windſor. II. Die Kunſt eine Widerbellerin zu zähmen. III. Die Komödie der Irrungen.

Fünfter Band (1776). Zwei Luſtſpiele: I. Viel Lärmens um Nichts. II. Ende gut, alles gut. III. Macbeth, ein Trauerſpiel.

Sechster Band (1776). I. Leben und Tod des Königs Johann. II. Leben und Tod Richards des Zweyten. III. Erſter Theil Heinrichs des Vierten.

Siebenter Band (1776). I. Zweyter Theil Heinrichs des Vierten. II. Leben Heinrichs des Fünften. III. Erſter Theil Heinrichs des Sechsten.

Achter Band (1776). I. Zweyter Theil König Heinrichs des Sechsten. II. Dritter Theil König Heinrichs des Sechsten. III. Leben und Tod König Richards des Dritten.

Neunter Band (1777, wie auch die folgenden): I. Leben Heinrichs des Achten, ein hiſtoriſches Schauſpiel. II. Kajus Marcius Koriolanus; und Julius Cäſar; zwey Trauerſpiele.

Zehnter Band. I. Antonius und Kleopatra. II. Timon von Athen. III. Titus Andronikus.

Elfter Band. I. Troilus und Kreſſida. II. Cymbeline. III. König Lear.

Zwölfter Band. I. Romeo und Julie. II. Hamlet. III. Othello.

(Der dreizehnte Band, die zweifelhaften Stücke Sh's. enthaltend, erſchien erſt 1782.)

Dieſe Eſchenburg'ſche „neue Ausgabe" der Shakeſpeare'ſchen Werke iſt eine Verbeſſerung und Vervollſtändigung der Wieland'ſchen Ueberſetzung. Eſchenburg ſelbſt erklärt: die Veranlaſſung dazu ſei ihm von Herrn Prediger Zollikofer in Leipzig gegeben worden, der — nachdem Wieland die weitere große Arbeit, die noch fehlenden Stücke zu überſetzen, nicht hatte übernehmen wollen — Eſchenburg den Verlegern für dies Unternehmen vorſchlug. „Ihm — ſagt Eſchenburg — verdanke ich alſo die vertrautere Be-

Digitized by Google

kanntschaft, die ich durch diese Beschäftigung mit einem Dichter erhielt, den man — gleich allen guten und bewährten Menschen, immer lieber gewinnt, je länger, je näher man ihn kennen lernt, je sorgfältiger man ihn studirt.."

Außer den nothwendigen Ergänzungen der in Wieland's Uebersetzung weggelassenen Scenen sind also selbständige und durchaus neue Uebersetzungen Eschenburg's: Der Liebe Müh umsonst; die lustigen Weiber; die Widerspänstige; Ende gut, alles gut; Heinrich V.; alle drei Theile Heinrich's VI.; Richard III.; Heinrich VIII.; Koriolan; Titus Andronikus; Troilus und Cressida; Cymbeline.

Wie schon Wieland in seiner Prosa-Uebersetzung nur eines der Stücke (den Sommernachtstraum) im Versmaaße des Originals wiedergab, so hatte auch Eschenburg bei seinen eigenen Uebersetzungen die Prosa mit Ausnahme nur eines Stückes beibehalten. Dies eine Stück in Versen ist Richard III. und Eschenburg hatte auch hiermit ein vollwichtiges Zeugniß für eine große Befähigung dafür abgegeben.

Im Uebrigen hatte er die Wieland'schen Stücke oft mit Einsicht und Glück verbessert, ohne in den Aenderungen allzuviel zu thun.*) Wieland hatte schon (im Deutschen Merkur) den Wunsch ausgesprochen, daß sein Nachfolger sich vor der Verschönerungs-Sucht hüten möchte, unter welcher Shakespeare's Genie mehr leiden würde, als unter seiner (des Uebersetzers) vielleicht allzu gewissenhaften Treue. Und nach dem Erscheinen der ersten vier Bände von Eschenburg's Ausgabe sprach Wieland mit freudigster Anerkennung sich für dieselbe aus.

Sogleich nach Vollendung der Eschenburg'schen Uebersetzung erschien ein Nachdruck derselben mit Verbesserungen, eigentlich nur Veränderungen, und zwar unter dem Titel:

„Wilhelm Shakespeare's Schauspiele. Von Joh. Joach. Eschenburg. Neue verbesserte Auflage. Mannheim". Der Hauptbetrug hierbei lag darin, daß man aus dem Titel annehmen sollte, die sogenannten Verbesserungen rührten von Eschenburg selbst her. Der dreiste Corrector aber war ein Professor Gabriel Eckart in Mannheim. Fast alle

*) Eschenburg benutzte für die Textverbesserungen die Ausgabe von Johnson und Steevens (London 1773).

Digitized by Google

Veränderungen desſelben, die nur gemacht waren, um das Betrügeriſche des Unternehmens zu verdecken, ſind entweder ganz gleichgiltige oder es ſind entſchiedene Verſchlechterungen, wie Eſchenburg am Schluſſe des 13. Bandes ſeiner Ausgabe nachweiſt.

Eine neue umgearbeitete Ausgabe des echten Eſchenburg'ſchen Shakeſpeare („Shakeſpeare's Schauſpiele, mit kritiſchen Anhängen verſehen von J. J. Eſchenburg") erſchien in den Jahren 1798—1806, in demſelben Züricher Verlage.

1776. Erſte Aufführung des **„Hamlet"** in Hamburg, in der Bearbeitung Fr. L. Schröders.

Im Sommer des Jahres 1776 machte Schröder (geb. 1744 in Schwerin), welcher 1769 in Hamburg die Leitung des dortigen Theaters in Gemeinſchaft mit ſeiner Mutter von ſeinem Stiefvater Ackermann übernommen hatte, eine Reiſe über Braunſchweig, Dresden und Prag nach Wien. In Prag hatte er Gelegenheit, die Heufeld'ſche Bearbeitung des Hamlet zu ſehen, und die Aufführung machte auf ihn einen ſolchen Eindruck, daß er ſich ſogleich daran machte, die Tragödie für Hamburg zu bearbeiten, wobei er die Heufeld'ſche Einrichtung, welcher die Wieland'ſche Ueberſetzung zu Grunde lag, im Weſentlichen beibehielt, indem er nur aus den erſten Akten Einiges kürzte, anderſeits (namentlich in den letzten Akten) mehrere Scenen, die Heufeld weggelaſſen hatte, wieder herſtellte. So kam Hamlet am 20. September 1776 in Hamburg zur Aufführung und erregte einen bisher kaum dageweſenen Beifall. Schröder ſelbſt hatte die Rolle des Geiſtes übernommen, den Hamlet ſpielte Brockmann, der hiermit ſeinen Ruhm als Schauſpieler für ganz Deutſchland begründete; die Rolle der Ophelia gab Dorothea Ackermann. — Schröder hatte nach Heufeld's Vorbild anfänglich ebenfalls die Geſtalt des Laertes ganz geſtrichen, ebenſo die Scene im letzten Akte auf dem Kirchhof, aus welcher er jedoch ſchon im November deſſelben Jahres die Scene mit den Todtengräbern wieder einfügte. Ebenſo wurde auch Laertes wieder hergeſtellt. In dieſer Geſtalt kam die Schröder'ſche Bearbeitung im erſten Druck heraus, und zwar unter dem Titel:

1777. **„Hamlet**, Prinz von Dännemark. Ein Trauerſpiel in ſechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgiſchen Theaters.*) Hamburg, 1777."

*) Schröder hatte, wahrſcheinlich wegen ſeiner ſo bedeutenden Anleihe bei dem Wiener Bearbeiter, ſeinen Namen nicht genannt. Vielleicht iſt es dieſem Umſtand zuzu-

Digitized by Google

In dieſer Ausgabe iſt der erſte Akt genau nach Heufeld's Eintheilung gemacht, indem er mit Hamlets Worten „Meines Vaters Geiſt in Waffen ꝛc.“ ſchließt. Im zweiten Akte hat Schröder die von Heufeld weggelaſſenen Scenen zwiſchen Laertes, Ophelia und Oldenholm (Polonius) wieder eingefügt und geht dann, gleich dem Wiener Bearbeiter, nach dem Original bis zum Ende des 1. Aktes, mit den Worten Hamlets ſchließend (nach Wieland's Ueberſetzung):

„Die Zeit iſt aus ihren Fugen gekommen. O unſeliger Zufall! daß ich geboren werden mußte, ſie wieder zurechte zu ſetzen!“

Den dritten Akt beginnt Schröder (mit Weglaſſung der Scenen des Polonius mit Reinhold und mit Ophelia) gleich im Königlichen Schloſſe, wobei jedoch Voltimand und Cornelius wegfallen. Die nächſten Scenen ſind bedeutend gekürzt, die erſte Scene mit den Schauſpielern (die Recitation der Rede ꝛc.) fällt ganz aus, dafür aber iſt hier von Schröder eine Scenen-Verlegung vorgenommen, die als die unbegreiflichſte unter den von ihm getroffenen Abänderungen betrachtet werden muß: Auf die Scenen Hamlets mit Ophelia nebſt dem daran ſich anſchließenden kurzen Monolog Ophelia's und dem kurzen Geſpräch des Königs mit Polonius läßt er ſchon hier den Monolog des Königs folgen, da dieſer — im Original erſt nach jener Schauſpiel-Scene — zu beten verſucht, während Hamlet von ſeinem Entſchluſſe, ihn jetzt zu tödten, abſteht. Dieſe ſo aus dem natürlichen Zuſammenhang geriſſene Situation ſchließt bei Schröder den dritten Akt. Erſt hiernach folgen dann (im 4. Akte) Hamlets Ermahnungen an die Schauſpieler, die Schauſpiel-Scene ſelbſt und Hamlets Unterredung mit ſeiner Mutter.

ſchreiben, daß in damaligen auswärtigen Recenſionen dieſer Bearbeitung der als Theater-Dichter in Hamburg fungirende J. C. Bock als Verfaſſer genannt ward, ſo u. A. im Theater-Journal für das J. 1777, wo als eine Probe der Vortrefflichkeit der Monolog „Sein oder Nichtſein“ mitgetheilt wird, der mit Schröder's Bearbeitung dieſes Monologs Wort für Wort übereinſtimmt. — Auch in Meuſel's Schriftſteller-Lexikon fand ich unter mehreren andern Stücken und Bearbeitungen von Bock auch „Hamlet“ genau unter demſelben Titel (und in 6 Aufzügen) wie die Schröder'ſche erſte Bearbeitung angegeben. Dieſe Widerſprüche haben mir große Mühen bereitet, um das Richtige feſtſtellen zu können. Trotzdem aber viele Literatur-Bücher und Verzeichniſſe Meuſel's Angabe aufgenommen haben, ſo iſt es mir bis jetzt nicht gelungen, jene vermuthlich gar nicht exiſtirende Hamlet-Bearbeitung von Bock aufzufinden.

Digitized by Google

Die Theilung der Tragödie in sechs Akte nöthigte denn auch Schröder von hier ab zu einem selbständigeren Verfahren. Der fünfte Akt beginnt mit der Unterredung des Königs und der Königin, welche bei Shakespeare den 4. Akt eröffnet. Auch hier sind ein paar von dem Wiener Bearbeiter eingeschaltete Sätze, die der Königin Gewissensqualen betreffen, von Schröder beibehalten worden, ebenso sind es die Aenderungen in der bestimmten Anweisung, die der König dem Güldenstern ertheilt. Die großen Lücken jedoch, die hier in der Wiener Einrichtung durch den kühnen Sprung des Bearbeiters eintreten, sind von Schröder bis gegen den Schluß hin so ziemlich wieder ausgefüllt, nur daß der Kriegszug des Fortinbras wegbleibt. Doch sind beide Ophelia-Scenen, so wie die des Laertes wieder eingefügt. Laertes geht ab mit dem Rufe: „Rache, König, Rache!“ und indem der König ihm folgt, schließt, wie bei Shakespeare der vierte Akt, so hier der fünfte. Im letzten (sechsten) Akte ist zwar die Unterhaltung auf dem Kirchhof mit den Todtengräbern und Horatio (Gustav) wieder hergestellt, dagegen fehlt das Begräbniß der Ophelia, das eigentliche Motiv für die ganze Scene. Güldenstern findet Hamlet zu seinem Erstaunen auf dem Kirchhof und theilt ihm mit: „Alles ist zu eurer Abreise in Bereitschaft. Der König erwartet Euch, und wünscht beim Abschiedskusse Euch zugleich mit dem edlen Laertes auszusöhnen.“ Hamlet hat dann ein kurzes Zwiegespräch mit Gustav (Horatio); hierauf spielt die Scene im Palast des Königs, der mit Laertes einige Worte wechselt, die ihr Einverständniß zu Hamlets Verderben kund thun. In der hieran sich knüpfenden Schlußscene, in welcher ebenfalls das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes ganz wegbleibt, hat Schröder in die Heufeld'sche Bearbeitung nur ein paar längere Sätze für Hamlet und Laertes eingeschaltet. Zu beider Versöhnung läßt der König ihnen die Becher reichen, als gleichzeitig die Königin (die schon vorher auf Hamlets Wohl trank) die Wirkung des Giftes spürt.

Gustav. Was fehlt der Königin?

Hamlet Was ist Euch Mutter?

König. Es ist nur eine Ohnmacht.

Königin. Nein, der Trank, — o mein theurer Hamlet! der Trank war Gift —

Digitized by Google

Hamlet. Gift? Hier iſt Gift für dich, verdammter Mörder! (Er erſticht den König.)

König. Verrätherei! helft!

(Alle ziehen den Degen.)

Königin.*) Haltet ein, Laertes! Haltet ein, Dänen! Höret, höret eure ſterbende Königin! Im Tode iſt Wahrheit. Er war ein Mörder, euer König! er vergiftete meinen Gemahl. Und dieſe eure Königin — o daß meine eigne Zunge mein Ankläger werden muß — willigte in den Mord. (Es donnert, ſie fällt in den Seſſel; die Umſtehenden beben erſtaunt zurück.)

Hamlet. Der Himmel bekräftiget ihre Worte.

Güldenſtern. Verflucht ſei dann dieſes Schwert, und die Hand, die es ergreift. (Wirft es hin.)

Königin. O wie fürchterlich, wie ſchrecklich iſt das Gericht über mir! Nur eine, eine einzige Umarmung Hamlet!

Hamlet. Mutter! verſöhnt Euch mit dem Himmel.

Königin. O mein Sohn! mein Verbrechen ſtößt mich von deinem Herzen. O wie grimmig, grimmiger als das Gift wüthet das Laſter in meiner Seele. Verzeih mir, Hamlet! Verzeiht mir, Dänen! laßt mich euren Fluch nicht mit ins Grab nehmen. Euer König iſt gerächet. Hamlet, mein Sohn! der Himmel erbarme ſich meiner!

(Sie ſtreckt die Arme gegen Hamlet, ſinkt aber in dem Augenblicke zuſammen, als dieſer ſich gegen ſie neiget.)

[Laertes. Der Himmel iſt gerecht! verzeiht mir, königlicher Herr! ich habe Theil an dieſer Abſcheulichkeit, weil dieſer Boshafte meine Sinnen verblendet hatte. Meines Vaters Tod komme nicht über Euch, noch eurer Mutter Tod über mich.]

Hamlet. [(drückt ihm die Hand.) Laertes —] Meine arme Mutter! Ihr die Ihr mit erblaßten Geſichtern, an Erſtaunen gefeſſelt umherſtehet, und vor Entſetzen über dieſen Vorfall zittert, ſeid Zeugen zwiſchen mir und Dänemark von dieſer ſchaudernden Begebenheit: denn Euch überlaſſe ich meine Ehre und meine Rechtfertigung.

Ende des Trauerſpiels.

---

*) Von hier ab bis zum Schluſſe hat Schröder Wort für Wort die Heufeld'ſche Bearbeitung beibehalten, mit bloßer Hinzufügung der oben eingeklammerten Stelle des Laertes.

Digitized by Google

— **Schröder's zweite Umarbeitung.**

Während Hamlet in solcher Form schnell auf alle deutsche Bühnen kam, bemühte sich Schröder nochmals, durch eine neue Bearbeitung den kritischen Anforderungen zu entsprechen, und in dieser veränderten Form veröffentlichte er „Hamlet" in dem dritten Bande des von ihm herausgegebenen „Hamburgischen Theaters". Die Hauptveränderung, die er in dieser 1778 erschienenen Ausgabe gemacht hatte, war: daß er die Todtengräber-Scene wieder verwarf, und die sechsaktige Eintheilung in eine fünfaktige verwandelte. Sein nicht zu rechtfertigendes Arrangement mit der Scene des von seinem Gewissen gemarterten Königs behielt er jedoch auch in dieser verbesserten Ausgabe bei, ebenso den ganzen Heufeld'schen Schluß und andere dieser Bearbeitung entnommene Abweichungen vom Original. Schröder selbst erklärte in einem Vorwort zu dieser veränderten Auflage (Hamburgisches Theater. 3. Band, Hamburg 1778), daß er die Mängel seiner früheren Bearbeitung hiermit zu beseitigen wünschte, da er erkannte, daß er Shakespeare „zu viel genommen" habe und daß der Dialog oft steif und unverständlich sei. Trotzdem sind alle spätern Auflagen nach der ersten Ausgabe von 1777 völlig unverändert abgedruckt worden, und selbst die Herausgeber der Schröder'schen Schauspiele*) haben diese Veränderungen ignorirt. Aus diesem Grunde und weil Schröder's Hamburgisches Theater ein ziemlich seltenes geworden ist, mögen hier die nennenswerthesten Veränderungen, welche diese Ausgabe von 1778 enthält, erwähnt sein.

Als im dritten Auftritt des ersten Aktes Gustav (Horatio) und Bernfield (Marcellus) den Posten ablösen und sich dem Ellrich zu erkennen gegeben haben, begrüßt dieser sie mit den Worten: „Willkommen Gustav, willkommen wackerer Bernfield." In unbegreiflicher Weise ist dieser Ruf bei allen Drucken nach der Auflage von 1777 schon in die erste Begegnung von Ellrich und Frenzow gelegt, wo noch weder von Gustav noch Bernfield die Rede ist! Auch diesen Unsinn ließen Tieck und v. Bülow in ihrer Aus-

*) Dramatische Werke von F. L. Schröder. Herausgegeben von E. v. Bülow, mit einer Eintheilung von L. Tieck. Berlin 1831. 4 Bände. Von allen Bearbeitungen Shakespeare's enthält diese Ausgabe nur den „Hamlet" und zwar genau nach den Ausgaben von 1777, 1782 u. s. w.

Digitized by Google

gabe Schröder's ſtehn. In Schröders verbeſſerter Ausgabe von 1778 ſteht der Satz an ſeinem richtigen Platz, nämlich nach den Worten Guſtav's (Horatio's): „Ein Stück von ihm.“ Im achten Auftritt ſind die Worte Hamlet's: „Lieber nicht ſo nah befreundet, und weniger geliebt“ (wie Wieland es ſonderbar genug überſetzt hatte) nach Eſchenburg's Ueberſetzung geändert: „Etwas mehr als Vetter und weniger als Sohn.“ (Eſchenburg ſagt: als Kind.) Auch ſonſt ſind noch zahlreiche Dialogſtellen in dieſer Ausgabe von 1778 nach Eſchenburg's Verbeſſerungen umgeändert worden. Nach der Unterredung Hamlet's mit dem Geiſte endete Schröder die Betrachtungen Hamlet's mit den Worten: „lachender verdammter Böſewicht!“ In der verbeſſerten Ausgabe folgt hier noch der Satz: „Meine Schreibtafel her, ich will es niederſchreiben: man kann lächeln und immer lächeln und doch ein Böſewicht ſein (er ſchreibt)“ ꝛc.

Den dritten Aufzug läßt Schröder in ſeiner verbeſſerten Ausgabe nicht mit dem König und Güldenſtern ꝛc. beginnen, ſondern (wie auch ſchon Heufeld) mit den Mittheilungen, welche Ophelia über Hamlet's Wahnſinn dem Polonius macht, wogegen die andere Scene erſt dem Berichte des Oldenholm (Polonius) über Hamlet's Liebeswerbung ſich anſchließt. Die kurze Scene (in Schröder's Bearbeitung der 7. Auftritt) zwiſchen dem König, der Königin und Ophelia fällt weg. Auch in dem Monolog Hamlet's „Sein oder Nichtſein“ hat Schröder in dieſer Ausgabe neue Abänderungen gemacht, und es dürfte intereſſant ſein, dieſen Monolog in den drei ſo erheblich von einander abweichenden Uebertragungen von Wieland, Eſchenburg und Schröder kennen zu lernen. Bei Schröder's Bearbeitung ſind hier ſeine ſpätern Aenderungen in der verbeſſerten Ausgabe unter dem Text angemerkt.

Der Monolog Hamlet's „Sein oder Nichtſein“ ꝛc. lautet in

Wieland's Ueberſetzung.

Seyn oder nicht ſeyn — das iſt die Frage — Ob es einem edlen Geiſt anſtändiger iſt, ſich den Beleidigungen des Glücks geduldig zu unterwerfen, oder ſeinen Anfällen entgegen zu ſtehen, und durch einen herzhaften Streich ſie auf einmal zu endigen? Was iſt ſterben? — Schlafen — das iſt alles — und durch einen guten Schlaf ſich auf immer vom Kopfweh und allen andern Plagen, wovon unſer Fleiſch Erbe iſt, zu erledigen, iſt ja eine Glückſeligkeit, die

Digitized by Google

man einem andächtiglich zubeten sollte — — Sterben — — Schlafen — — doch vielleicht ist es was mehr — — wie wenn es träumen wäre? Da steckt der Haken. — Was nach dem irdischen Getümmel in diesem langen Schlaf des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stutzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupen-Schläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrückers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Quaal verschmähter Liebe, die Schikanen der Justiz, den Uebermuth der Großen, ertragen, oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füßen stoßen lassen, wenn ihm frei stünde, mit einem armen kleinen Federmesser sich Ruhe zu verschaffen? Welcher Taglöhner würde unter Aechzen und Schwitzen ein mühseliges Leben fortschleppen wollen? — Wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurückgekommen ist, unsern Willen nicht betäubte, und uns riethe, lieber die Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freiwillig in andre zu stürzen, die uns desto furchtbarer scheinen, weil sie uns unbekannt sind. Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen; so entnervet ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größesten Thaten, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Lauf gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt.*)

Eschenburg's Uebersetzung.

Seyn, oder nicht seyn? das ist die Frage! Ob es edelmüthiger ist, sich den Schleudern und Pfeilen des zürnenden Schicksals bloß zu stellen, oder gegen ein ganzes Meer von Unruhen die Waffen zu ergreifen, ihnen Widerstand thun und sie so zu endigen? — Sterben — schlafen — nichts weiter? — und, durch einen Schlummer der Herzensangst, der tausendfachen Qualen der Natur los werden, die des Fleisches Erbtheil sind — das ist eine Vollendung, der brünstigsten Wünsche werth! Sterben — schlafen — schlafen! vielleicht auch träumen — Ja, daran stößt sich's! Denn was in jenem Schlafe des Todes, wenn wir dieses sterblichen Getümmels entledigt sind, für Träume kommen können, das verdient Erwägung! das ist die Rücksicht, die den Leiden ein so langes Leben schafft! — denn wer ertrüge sonst die Geißel und die Schmähungen der Welt, des Unterdrückers Unrecht, des Stolzen Schmach, die Qual verschmähter Liebe, die Zögerungen der Gesetze, den Uebermuth der Großen und die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen, da er sich mit

*) Heufeld in Wien hatte auch für diesen Monolog die obige Wieland'sche Uebersetzung beibehalten, mit nur geringen Aenderungen einzelner Ausdrücke.

Digitized by Google

einem bloßen Dolch in Freyheit setzen könnte? Wer würde Bürden tragen und unter der Last eines mühseligen Lebens schwitzen und ächzen, wenn nicht die Furcht vor etwas nach dem Tode, vor dem unbekannten Lande, aus dessen Bezirk kein Reisender zurückkehrt, unsern Entschluß wankend machte, und uns riethe, lieber die Uebel zu dulden, die wir kennen, als zu andern hin zu fliehen, die uns noch unbekannt sind? Und so macht das Gewissen uns alle feigherzig; so verbleicht die frische Farbe der Entschlossenheit durch den blassen Anstrich der Ueberlegung, und große, wichtige Unternehmungen werden durch diese Rücksicht in ihrem Laufe gehemmt, und verlieren den Namen einer That!

Schröder's Bearbeitung.

Sein oder nicht sein, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? Oder dessen, der sich wider all die Heere des Elendes rüstet, und widerstrebend es endigt? — Sterben — Schlafen; weiter nichts, und mit diesem Schlafe den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbtheil sind. Es ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — — Sterben, schlafen. — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's! Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten, wenn wir nun *) dem Geräusch entnommen sind, das heißt uns innehalten. Dies ist die Betrachtung, die macht, daß wir uns den Leiden eines so langen Lebens unterwerfen.**) Denn wer ertrüge seine Geißeln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Hohn***) der Großen, alle die Stöße, welche das nachgebende Verdienst von dem Unwürdigen empfängt; wenn er mit einem blanken Messerchen machen dürfte, daß man ihm mit der Sterbglocke läutete; wer hielte es da wohl aus, unter der Last eines so mühevollen Lebens zu schwitzen und zu jammern? Aber die Ahnung von etwas nach dem Tode [kein Reisender kehrte je aus dem unbekannten Lande zurück] †) verwirrt die Seele

---

Aenderungen in der verbesserten Ausgabe von 1778:

*) nur.

**) Von „entronnen sind" —: das verdient Erwägung. Dies ist die Rücksicht, warum wir uns den Leiden des Lebens unterwerfen.

***) Den Uebermuth der Großen, die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen, wenn er sich mit einem kleinen Messerchen in Freiheit setzen könnte; wer würde unter der Last eines so mühevollen Lebens schwitzen und jammern?

†) Der eingeklammerte Satz ist ganz weggelassen.

Digitized by Google

und bringt uns dahin, daß wir Uebel, die wir haben, lieber ertragen*), als zu andern fliehen, die wir nicht kennen.**) So macht uns das Gewissen zu Feigen, so schwindet die frische Farbe des Entschlusses unter dem blassen Scheine des Nachdenkens, und Unternehmungen, die groß und ehrenvoll sind, wenden ihren Strom abwärts, und hören auf, wirksam zu sein.

Bei der Schauspiel-Scene hatte Schröder zuerst (für die Aufführung) aus der Heufeld'schen Bearbeitung die Verse desselben benutzt. Aber schon für den ersten Druck war er wieder zu der Uebersetzung Wieland's zurückgekehrt, welcher auch diese Scene in Prosa gab, da er meinte, die Verse wären „von unübersetzbarer Schlechtigkeit". Schröder blieb auch in seiner verbesserten Ausgabe bei der Prosa, obwohl er Eschenburg, der ebenfalls für diese Scene den Vers eintreten läßt, schon hätte benutzen können. — Am Ende der Schauspiel-Scene fügte er dagegen den erst weggelassenen Vers Hamlet's (nach dem Aufbruch des Königs) wieder ein, und zwar nach Eschenburg's Uebersetzung, da Wieland die Stelle nur unvollständig gab.

Bei der wieder geänderten Akt-Eintheilung fügte Schröder der Scene Hamlet's mit seiner Mutter (die erst bei ihm den vierten Akt schloß) noch einen kurzen Monolog der Königin und die folgenden Scenen an und schließt dann den 4. Akt mit dem Gebot des Königs, die Leiche Oldenholms in aller Stille zu begraben. Alles Uebrige füllt dann — mit einigen Aenderungen — den 5. Akt aus; die Meldung vom Tode Ophelia's theilt er wieder der Königin zu, anstatt Güldenstern. Darauf folgt die weitere Verabredung zwischen dem König und Laertes. Letzterer will mit seiner Rache nicht länger warten; der König geht drauf ein, daß Hamlet gleich sterben möge:

„Ein Becher Gift soll die gekränkte Majestät und den beleidigten Sohn und Bruder rächen."

---

*) Daß wir die Uebel leiden, die wir kennen.

**) Von hier ab bis zum Schluß: So macht uns das Gewissen zu Memmen; so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt.

Digitized by Google

Hamlet wird in Kürze durch Güldenstern benachrichtigt, der König wünsche ihn vor seiner Abreise mit Laertes auszusöhnen, und mit dem Sprung über die Todtengräber-Scene wird dann sogleich der Schluß nach der frühern Ausgabe angefügt, mit nur wenigen und geringen Abweichungen im Dialog.

Alle die hier angeführten Aenderungen Schröder's sind, wie schon bemerkt, in den noch folgenden neuen Drucken (von denen mir außer der ersten Ausgabe von 1777 auch die von 1782 und 1789 sowie der v. Tieck und v. Bülow veranstaltete Abdruck zur Hand sind) unberücksichtigt geblieben.'

In Hamburg hatte Schröder im Herbst 1776 zu der Rolle des Geistes noch die des Todtengräbers übernommen. Als Brockmann nach Berlin und Wien gegangen war, übernahm Schröder (Oktober 1778) selbst den Hamlet, ließ dann noch zwei seiner Schauspieler in der Rolle sich versuchen, während er selbst den Laertes spielte, jedoch bald wieder zum Hamlet zurückkehrte.

1776. Aufführung von Shakespeare's **Othello** von Schröder bearbeitet, in Hamburg am 26. Oktober. Brockmann: Othello, Schröder: Jago. — Die düstere Tragik dieses Stückes sprach so wenig an, daß man sich mit Entsetzen davon abwendete. Schröder ließ sich dadurch verleiten, es mit einem veränderten Schluß zu geben und sowohl Othello wie auch Desdemona am Leben zu lassen, indem Jago's Schurkerei vor der Katastrophe enthüllt ward. Natürlich konnte dieses Mittel nichts an der Sache ändern, denn der Tragödie war damit ihre ganze Bedeutung genommen.*)

1777. Aufführung des **Hamlet** in **Berlin**, im December 1777 und Januar 1778.

Der Ruf, welchen Brockmann in Hamburg sich in der Rolle des Hamlet erworben hatte, veranlaßte den Berliner Theater-Director Döbbelin, ihn zum Gastspiel einzuladen. Brockmann trat am 17. Dezember 1777 in Berlin als Hamlet (in Schröder's Bearbeitung) auf und erregte mit dieser Rolle eine solche Sensation, daß dies Ereigniß epochemachend für die deutsche Schau-

*) Der Biograph Schröder's, F. L. Meyer, bezeichnet als den „eigentlichen Anstoß", daß Othello ein Mohr sei, weil „auf einem schwarz überzogenen oder angestrichenen Gesicht das feine Spiel der Züge verloren gehe". — Ich habe von dieser Bearbeitung Schröder's kein Exemplar ermitteln können.

Digitized by Google

ſpielkunſt wurde. Es war das erſte Mal, daß die Berliner Bevölkerung ſich nach dem Schauſpielhauſe drängte, daß das Theater der Mittelpunkt der Intereſſen aller Kreiſe der Geſellſchaft wurde. Brockmann ſpielte den Hamlet zuerſt innerhalb acht Tagen ſieben Mal, nämlich am 17., 18., 20., 21., 22., 23. und 24. Dezember, und als er — nach Vorführung einiger anderer Rollen — mit der zwölften Darſtellung des Hamlet Abſchied nahm, geſchah etwas bis dahin in Berlin Unerhörtes: Er wurde nach Schluß der Vorſtellung vom Publikum — herausgerufen.*)

Döbbelin ſelbſt ſpielte den Geiſt, Mlle. Döbbelin Ophelia, Unzelmann Laertes, Brückner den König, Hencke den Oldenholm (Polonius).

Die „Litteratur- und Theater-Zeitung" vom 3. Januar 1778 ſchreibt über dieſe Hamlet-Vorſtellungen: „Immer wenn wir Shakeſpeare laſen, und mit ganzer Seele empfanden, zuckten wir die Achſeln. Herrliche Speiſe, dachten wir, aber nur nicht für den Gaumen unſers Publikums . . . . . Nein! Dieſe Scenen der Ewigkeit ſind nicht für Ohren von Fleiſch und Bein. Welche angenehme Ueberraſchung, als wir die Hamburgiſche Ueberſetzung (?) des Hamlet für die daſige Bühne eingerichtet, erblickten. Welcher Triumph für den guten Geſchmack —!" ꝛc. Brockmann hatte bei den erſten 10 Vorſtellungen des Hamlet die „Todtengräber-Scene" weggelaſſen, hingegen bei den letzten beiden Vorſtellungen ſie geſpielt. Der Referent oben genannter Zeitung ſchreibt darüber: Das Stück verliere nichts, wenn die Scene wegbliebe. Aus der Darſtellung Brockmann's bewundert er u. A. „die mannichfaltige Abänderung des Tons in den Worten: Geh in ein Nonnenkloſter." —

Auch die bildende Kunſt huldigte Brockmann in vielfachen Erzeugniſſen. Chodowiecki ſtellte ihn im Stiche dar, und zwar in der Scene bei der Mutter, als ihm der Geiſt erſcheint. Später ließ der berühmte Kupferſtecher noch einen ganzen Cyklus von Scenen aus Hamlet folgen, und u. A. wurde zur Erinnerung an das Ereigniß eine ſilberne Denkmünze geſchlagen. Der Taumel der Begeiſterung war ſo groß, daß der Dramaturg Schink ſich zur Herausgabe einer aparten Abhandlung: „Ueber Brockmann's Hamlet" veranlaßt ſah, in welcher er dieſem blinden Enthuſiasmus mit beſonnener Kritik entgegen zu treten verſuchte. Schink will in dieſer Schrift zwar Brockmann's Hamlet (Shakeſpeare's Hamlet war, wie das gewöhnlich ſo geht, dem grö-

*) Mit dem Hervorruf eines Schauſpielers war nur Wien vorangegangen, und zwar im Jahre 1774. Der Erſte, dem daſelbſt dieſe Ehre wiederfuhr, war der Tänzer Noverre und in demſelben Jahre der als furchtbarer Couliſſen-Erſchütterer bekannte Heldenſpieler Bergopzoomer. — Brockmann (geb. 1745) war ein Steiermärker und ſtarb in Wien 1812.

Digitized by Google

fern Publikum nebensächlich) als „ein wahres Werk des Genie's“ anerkennen, er gesteht zu, daß Brockmann in den meisten Stellen seiner (Schink's) Vorstellung vom Charakter des Hamlet entsprochen habe, daß er ein großer Schauspieler sei ꝛc., aber er will nicht zugestehn, daß deshalb gar nichts an seiner Darstellung auszusetzen sei, daß er selbst Garrick überträfe u. dgl. m. Es müsse den Künstler freilich kitzeln, „daß sein Name, wie der Nachruf eines Heiligen noch immer unter den Berlinern lebt“, aber er hoffe von seinem Künstlersinn, daß ihm mit solcher Vergötterung nicht durchaus gedient sein könne. Schink gibt sodann eine vollständige Abhandlung über Shakespeare's Hamlet, wie er diesen Charakter nach vielen Studien erkannt hatte, wobei er seine von Brockmann's Auffassung abweichende Meinung nur gelegentlich einzelner Momente zu erkennen gibt. Im Ganzen scheint ihn Brockmann weniger im erschütternden Pathos befriedigt zu haben, als in den Stellen schneidender Ironie. So hat ihn die erste Scene mit dem Geist, die ihn beim Lesen stets ungeheuer erschütterte, in der Darstellung „ganz kalt gelassen“. Brockmann's Verfahren, als er zuerst den Geist gewahrt, beschreibt Schink so: „Der Geist tritt auf, Herr Brockmann schlägt ein Kreuz, wirft den Hut herunter, steht mit bebendem Knie, keuchendem Athem und vorgebeugtem Leib da — und indem der Geist näher tritt, redet er ihn mit gebrochner Sprache und zwar mit halben Tönen an.“ (Schink hat dagegen hauptsächlich einzuwenden, daß man bei einem entsetzlichen Eindrucke den Leib nicht vorwärts sondern rückwärts beuge.) „In der ganzen Scene ist Brockmann's Ton der Ton des Bebens und Zagens. Da ihm der Geist verschiedenmale winkt, reißt er sich von seinen Freunden los, schwankt, sein Schwert vor sich gestreckt, mit zitterndem Schritt hinter ihm her. Schön! herrlich! riefen die Zuschauer.“ — Es kann uns hier nur interessiren, wie damals der berühmteste Hamlet-Spieler die Rolle darstellte, weshalb hier Schink's Einwendungen übergangen sein mögen. Mit dem folgenden Akte, sagt Schink, finge Hamlet an, „den Gecken zu spielen“, und dies sei Brockmann's Triumph. Dagegen ist der Kritiker sehr ungehalten über Brockmann in der Scene mit Ophelia. „Diese Scene“, sagt er, „enthält so viel rührendes, so viel ans Herz dringendes, daß ich es Herrn Brockmann kaum vergeben kann, daß er durch sein am unrechten Ort den Geckenspielen, uns alle diese Rührung weglachen gemacht hat.“ Sehr gerühmt wird dagegen sein Spiel in den Scenen mit Polonius, mit der Flöte u. s. w. Alles in Allem spricht die ganze Schrift genügend für die Bedeutung des Schauspielers, noch mehr aber für den enormen Eindruck, den diese Shakespeare'sche Tragödie beim Publikum hervorgerufen hatte, und für die Bedeutung dieses ganzen Ereignisses.

Mit den von Schröder gemachten Veränderungen (nach der Ausgabe von

Digitized by Google

1778) wurde dann „Hamlet“ in Berlin zu Anfang des Jahres 1779 gegeben, und zwar mit F. L. Schröder selbst, der als Hamlet und in andern Rollen als Gast auftrat. Den Hamlet spielte er vom 1—6. Januar hintereinander; seine Darstellung wird in der Litt.- und Theater-Ztg. sehr eingehend besprochen, und dabei vielfach auf Schink's Kritik verwiesen. Ueber die erste Begegnung mit dem Geiste heißt es: „Erstaunungsvoll taumelte er hinter sich, im Zurücktaumeln stürzte ihm der Hut ab, keuchend und an jedem Gliede zitternd bog sich sein Leib noch immer rückwärts, er blieb einige Momente in dieser Stellung, dann beugte er sich allmälig wieder vorwärts hin, lauschte dem Geiste entgegen, und nun erst fand er Worte, die aber seine Zunge halb nur herauszubringen vermochte.“

Schröder hatte, als er selbst den Hamlet spielte, die auch in seiner verbesserten Ausgabe fehlende erste Scene Hamlet's mit den Schauspielern (mit der Rede „Der rauhe Pyrrhus“ ꝛc.) wieder aufgenommen, wie man aus Schink's Abhandlung über „Hamlet“ in den „Dramaturgischen Fragmenten“ (1781) ersieht, und Schink findet, daß er gerade in dieser Scene ausgezeichnet war.

1777. Der Kaufmann von Venedig, oder Liebe und Freundschaft. Ein Lustspiel von Shakespeare in dreyen Aufzügen. Fürs Prager Theater eingerichtet von F. J. Fischer. Prag 1777.

Im Vorwort zu dieser Bearbeitung sagt der Verfasser: Er habe hiermit nicht gerade das beste von den Shakespeare'schen Lustspielen gewählt, „mißfällt es, nun, so habe ich die andern alle im Hinterhalte, das wieder gut zu machen;“ — fände es Beifall, um so besser ꝛc. —

Durch die dreiaktige Eintheilung wurde natürlich eine sehr große Vereinfachung des so complicirten Stückes nöthig. Auf die Gerichtsscene, welche im dritten Akt stattfindet, folgt Verwandlung, Zimmer „des Gasthofes“, in welchem Lorenzo, Gobbo, Antonio, Bassanio erscheinen, sowie Portia und Nerissa „in Amazonenkleidern“, worauf die Schlußentwickelung erfolgt. — In einer Anmerkung für den Schauspieler des Shylock wird derselbe drauf aufmerksam gemacht, daß Shylock „ein Jude von Erziehung sei, der mit der großen Welt im Umgange“.

1777. Der Kaufmann von Venedig, von F. L. Schröder bearbeitet, wird in Hamburg d. 7. November 1777 zum ersten Male aufgeführt. — Schröder spielte den Shylock, Dorothea Ackermann die Porzia.

Digitized by Google

Von Schröder selbst ist ein Druck des Stückes nicht veranstaltet worden. *)

— Scenen aus „Julius Cäsar", einem Schauspiel von Mßr. (Meißner) werden im Theater-Journal für Deutschland vom Jahre 1777 mitgetheilt. In einer Anmerkung heißt es, der Verfasser sei einst Willens gewesen, „einen Cäsar mit Benutzung des Shakespeare zu verfertigen. Die wichtige Nachricht, daß Goethe auf einen denke, schreckte ihn ab". — Die zwei mitgetheilten Scenen sind durchaus unabhängig von Shakespeare.

1777. Maaß für Maaß. Schauspiel in fünf Aufzügen, („Nach Shakespear" von Fr. L. Schröder bearbeitet) wurde in Hamburg aufgeführt den 15. December 1777.

Das Stück erschien gedruckt in der „Sammlung von Schauspielen für's Hamburgsche Theater. Herausgegeben von Schröder. Erster Theil. Schwerin und Wismar, Bödner'sche Buchhandlung. 1790.

Diese Bearbeitung des so theatralisch wirksamen Stückes ist mit großer Kenntniß der Bühne gemacht. In wesentlichen Momenten der Handlung ist gar nichts geändert, nur in der Gruppirung der Scenen verfuhr der Bearbeiter mit großer Freiheit. Die ersten Scenen, die Verabschiedung des Herzogs von seinen Räthen ꝛc. ist ganz übersprungen und das Stück beginnt sogleich mit dem Auftritt des als Mönch verkleideten Herzogs, in Begleitung des Franziskaners. Den Inhalt der Exposition einholend knüpft er daran die 3. Scene des Originals an, in welcher Claudio, von seinem Kerkermeister und Lucio begleitet, erscheint, wobei auch Einiges aus dem Dialog der 2. Scene nachgeholt wird. Dann folgt ein Gespräch des Herzogs (als Mönch) mit Claudio, worauf die Scene des Erstern mit Lucio (aus dem III. Akt des Originals) schon hier eingeschaltet ist. Die Scene im Kloster zwischen Lucio und Isabella, die hier Nachricht von der Gefahr ihres Bruders erhält, schließt den I. Akt. Der II. Akt enthält u. A. das Gespräch des Angelo mit Isabella, worauf die aus dem I. Akt weggebliebene lächerliche Scene des Elbogen, Pompejus ꝛc. mit Escalus hier sich anschließt, jedoch im Dialog vielfach verändert. Die zweite Unterredung Isabella's mit Angelo ist dann in den III. Akt verlegt; dieser enthält

*) Es existirte wohl ein unrechtmäßiger Druck davon, den ich jedoch bis jetzt nicht erlangen konnte.

Digitized by Google

außerdem noch die Scenen in Claudio's Kerker, welchem dann der spätere Monolog des Herzogs gleich angefügt ist, um den Akt zu beschließen. Der 4. Akt wird in Marianen's Wohnung eröffnet, und zwar mit einem von dem Original sehr abweichenden Liede, welches hier von einem Mädchen gesungen wird. Auch hat Mariane mit dem Mädchen einen kurzen Dialog, und ebenso ist der Dialog zwischen Mariane und dem Herzog, ehe Isabella kommt, verlängert. Die Scene im Kerker Claudio's ist dadurch sehr vereinfacht und gekürzt, daß der Kerkermeister, seinem Gewissen gehorchend, gleich sich weigert, den gefangenen Bernardin statt des Claudio enthaupten zu lassen, und sogleich auf das Auskunftsmittel verfällt, den erst am selben Tage im Kerker verstorbenen Piraten statt des Claudio köpfen zu lassen. Hiermit schließt der 4. Akt, so daß die folgenden Scenen mit Bernardin, Isabellens Erscheinen im Kerker wie auch die weitern Verwandelungen dieses Aktes wegbleiben. Nur das Gespräch zwischen Angelo und Escalus wird dann in den Anfang des 5. Aktes, auf dem Platze vor der Stadt, hinübergezogen und dieser ganze, von Shakespeare so meisterhaft componirte letzte Akt bleibt dann, abgesehn von ein paar zweckmäßigen Weglassungen, so auch die des Bernardin, ganz wie im Original stehen.

In Hamburg spielte Schröder den Herzog, Dorothea Ackermann die Isabella.

1777. Die Irrungen. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespear von **G. F. W. Großmann.***)

Frankfurt, gedruckt mit Diehlischen Schriften, und zu finden bei dem Kassirer Sprenkel, 1777.

Das gedruckte Stück trägt das nichtssagende Motto: Nichts mehr und nichts weniger als eine Farce. Die Handlung ist ganz in deutsche Verhältnisse übertragen. Die beiden Antipholus sind hier: Reichard von Hamburg und Reichard von Berlin; die beiden Dromio's sind der Hamburger und der Berliner Johann. In der Akteintheilung sowohl, wie auch in einigen Zügen der Handlung weicht die Bearbeitung vom Original ab. Die Courtisane Shakespeare's ist gestrichen, dafür aber eine

*) G. F. W. Großmann (geb. in Berlin 1746) bearbeitete auch Baumarchais „Barbier von Sevilla". Von seinen deutschen Lustspielen war namentlich „Nicht mehr als sechs Schüsseln" sehr beliebt.

Digitized by Google

Scene eingeflochten, in welcher der „Berliner Reichard“ bei einer Sängerin, Mad. Hellſang, ſich befindet. Die Scene wird dazu benutzt, auch etwas Oper in das Stück zu bringen, indem Mad. Hellſang eine italieniſche Arie von Sarti und eine deutſche von Benda ſingt, dazwiſchen trägt ihre Schweſter Roſine ein Flötenconcert vor! Mad. Hellſang iſt dann auch bei der Geſchichte mit dem Armband und dem Ring betheiligt. Außerdem ſind noch ein paar Scenen mit einem Kinde des Berliner Reichard eingeflochten, welche das Komiſche der Verwechſelungen erhöhen ſollen; ferner ein Schneider, deſſen Komik im Stottern beſteht. Aegeon, der Vater der beiden Antipholus, fällt ganz weg, alſo auch ſeine Bedrohung durch den Tod, die Erkennung mit der Aebtiſſin und was dazu gehört. Statt vor dem Kloſter ſpielt der letzte Akt vor dem Hauſe des — Präſidenten, der den Zuſammenhang durchſchaut, das vor einigen Jahren vom „alten Reichard“ beim Gericht niedergelegte Teſtament holen läßt, woraus ſich alles Uebrige erledigt. Die Bearbeitung gehört zu den trivialſten dieſer Art.

Das Stück kam in Hamburg den 28. November 1777 zur Aufführung, ohne jedoch ſonderlich anzuſprechen.*)

1777. Macbeth, ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Shakeſpear. Für das Prager Theater adaptirt und herausgegeben von F. J. Fiſcher. Prag bei Wolfgang Gerle, 1777.

Der Verfaſſer erklärt im Vorwort, daß er trotz des Stephanie'ſchen Macbeth dieſe Bearbeitung unternommen habe, weil man auch Shakeſpeare's Macbeth „mit eben ſo wenig Abänderungen, wie Hamlet, ſehn wolle“. Der Verfaſſer gibt denn auch, nach Wieland's Ueberſetzung, das Stück ſo ziemlich nach dem Scenengange des Originals. Eine der weſentlichſten Abänderungen iſt, daß König Duncan gar nicht erſcheint, wonach denn auch die Expoſition ſehr gekürzt werden konnte; ſo ſchließt ſich u. A. der Auftritt Macbeth's und Banko's gleich dem erſten Erſcheinen der Hexen an. Im letzten Akte läßt der Bearbeiter ſtatt des jungen Siward

*) F. L. W. Meyer (in Schröder's Leben) meint, die allzu große Aehnlichkeit der Zwillinge ſei daran mit Schuld geweſen; das Publikum ſelbſt habe ſie oft nicht unterſcheiden können und wollte ſich nicht den Kopf damit zerbrechen.

Digitized by Google

den Prinzen Donalbain durch Macbeth's Schwert fallen, worauf sogleich der Entscheidungskampf mit Macduff folgt. — Fischer's Bearbeitung wurde außer in Prag auch in Dresden und Leipzig gegeben. Reinecke spielte den Helden, Mad. Reinecke die Lady Macbeth.

1778. Richard der zweyte, ein Trauerspiel in drei Aufzügen von Shakespear. Fürs Prager Theater eingerichtet von F. J. Fischer. Prag, bei W. Gerle, 1778.

Am besten wird diese Bearbeitung durch das Vorwort des Verfassers selbst charakterisirt. Er erklärt zunächst: da in seiner vorjährigen Bearbeitung dieses Stückes das Turnier zu Coventry einem großen Theile des Publikums unverständlich war, „einem andern die öftern Verwandlungen der Bühne, die Verschwörung wider Bolingbroke, und derselben Entdeckung, nicht gefallen wollten, einem dritten endlich die häufigen Personen, ob deren gleich nach der ersten Einrichtung zehen ausgelassen worden, das Gedächtniß zu sehr beschwert haben: So hab ich zur Genugthuung Aller aus fünf Akten drey gemacht, und dadurch den Stein des Anstoßes: die Veranlassung des Turniers, das Turnier selbst, die Nachricht von des Königs Unfällen (die im dritten Akt der Königin im Garten gegeben wird), die Untersuchung von Gloster's Tode im vierten Akte, die Verschwörung und deren Entdeckung im fünften, ganz weggehoben; die ehemaligen vierzehn Theater auf sechs Verwandlungen, so wie die lästige Anzahl der Personen, um das Gedächtniß so mancher Zuschauer für künftige Vorstellungen zu schonen, auf zwölf Rollen eingeschränkt. Vielleicht gefällt's nun so besser? vielleicht ist's auch besser?"

Man wird hiernach ungefähr ermessen können, was aus dem Stück geworden ist. Dasselbe beginnt mit des alten Herzogs von Gaunt Abschied vom Leben, und trotz aller aus Rücksicht auf das gedächtnißschwache Publikum gemachten Weglassungen von Personen, macht der Verfasser bei der dritten Scene noch die Anmerkung, daß „Gesellschaften, welchen es an Schauspielern mangelt, drei Väterrollen zu besetzen", auch die Rolle des Herzogs von Gaunt ganz weglassen könnten. Dann würden York, Northumberland und Exton beim Aufziehen des Vorhangs an der Leiche des so eben Verschiedenen stehn und der König dazukommen.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

Nicht ohne Geſchick ſind die Arrangements im 5. Akte gemacht; Richard nimmt erſt im Tower Abſchied und hierbei wird dann gleichzeitig die Prophezeihung an Northumberland gerichtet. („Northumberland, du Leiter" ꝛc.) Dann erſt folgt der Monolog Richard's, in welchem freilich die Erwägungen ſeiner Einſamkeit im Eindruck ſehr geſchwächt ſein müſſen; dann die Scene mit dem Stallknecht, nach welcher ſogleich, während der Stallknecht noch beim Könige iſt, der Ueberfall Extons und ſeiner Bewaffneten ſtattfindet. Mit dem Tode des Königs endet dann das Stück.

1778. „Timon von Athen, ein Schauſpiel in dreyen Aufzügen". (Schauſpiele von Shakeſpear. Fürs Prager Theater adaptirt von F. J. Fiſcher.) Prag, 1778.

Der Hauptzweck des Bearbeiters war auch hier Vereinfachung des Scenen-Baues. Aber die von ihm beliebte dreiaktige Eintheilung hat ihm doch erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Der erſte Akt entſpricht ſo ziemlich dem des Originals; nur einige kleine Scenen, ſo z. B. die Figuren des Malers, Dichters ꝛc. fallen weg. Für den zweiten Akt ſind der zweite und dritte Akt des Originals zuſammengezogen. Obwohl nun in Folge davon die ganze prachtvolle Scene, in welcher Timon ſeine falſchen Freunde noch einmal bei ſich bewirthet, um ſie zu züchtigen, wegfällt, ſo hat er doch — das Motiv dafür iſt ſchwer zu begreifen — das Geſpräch zwiſchen Timon und Flavius ſtehen laſſen, worin Letzterm die Einladung aufgetragen wird. Und hierbei bringt der Bearbeiter den lächerlichen Schnitzer, den Wieland mit den „Schüſſeln voll Hunden" gemacht hat, folgendermaßen an:

Flavius ſtellt dem Timon vor, es ſei ja nicht einmal ſo viel übrig, als zu einer mäßigen Mahlzeit gehört.

Timon. Bekümmere dich nicht um das; geh und lade ſie alle ein, laß die Fluth von Schelmen noch einmal herein. Aber höre, mein lieber Flavius verſtehe mich wohl, guter Mann: Tiſch ihnen Hunde auf! Lauter Hunde! — O! daß ihr nie keine beſſere Mahlzeit ſehet, ihr Maulfreunde! Das ſei Timons Letze! Lebt dann lang und von aller Welt verabſcheut . . . Sink, Athen, und Timon haſſe von nun an den Menſchen und Alles was menſchlich iſt! (ab.)

Digitized by Google

Hiernach folgt noch eine kleine Scene des Flavius mit den Gläubigern, sowie mit dem Diener Servilius, worauf der Akt mit dem Monolog des Timon vor den Mauern Athens schließt. Der vierte und fünfte Akt des Originals bilden dann den dritten Akt, aus welchem das Erscheinen des Malers wie auch der Banditen wegfällt. Alcibiades erscheint hier, vor Timons Höhle, zum ersten Male. Das Stück endet dann mit Timons letzten Worten, als er die flehenden Senatoren hinwegschickt: „Sonne, verbirg deine Strahlen! Timon hat seinen Lauf vollbracht."

Von dem Tode des Timon erfährt man hiernach nichts.

1778. In Gotha erste Aufführung des Hamlet, den 30. Januar. Böck spielte den Hamlet.

1778. In Dresden erste Aufführung des Hamlet, den 4. April. Der Schauspieler Reinecke als Hamlet feierte ebenfalls große Triumphe. *)

1778. König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Shakespeare von F. L. Schröder bearbeitet, wurde zum ersten Male aufgeführt in Hamburg den 17. Juli 1778, in Berlin den 30. November desselben Jahres.

Das Stück erschien ebenfalls i. J. 1778 im Druck, und zwar im 4. Bande von Schröder's „Hamburgischem Theater".

Die Bearbeitung läßt die ganze Exposition der Tragödie, Lear's Ländervertheilung unter seine Töchter u. s. w., fallen und beginnt mit einem Gespräche zwischen Gloster und dem bereits verbannten Kent also:

Gloster. Aber was ist die Ursache dieser Eurer Verbannung?

Kent. Daß der gute alte König sich der Regierungssorgen begeben, und das Reich unter seine drei Töchter theilen wollte, wißt Ihr. Ich war dabei gegenwärtig" ꝛc. Folgt dann in aller Kürze der Bericht über das Vorgefallene, wonach Gloster auf seinen Sohn Edmund zu sprechen kommt. Die Kürzungen im Dialog sind bedeutend, doch ist der Scenengang des Originals, bis auf einige Zusammenlegungen, so ziemlich beibehalten. Die bedeutendste Aenderung haben die Schlußscenen des Stückes erfahren. Nachdem Edmund sterbend gestanden, daß das Leben Lear's und Kordelia's bedroht ist, eilen Alle zu deren Rettung hinweg. Die letzte Scene spielt im

*) Derselbe erhielt, wie die Blätter damals berichteten, nach der zweiten Vorstellung von unbekannter Hand eine goldene Medaille, um sie künftig statt der unechten zu tragen.

Digitized by Google

Gefängniß; Lear und Kordelia werden von Soldaten hereingeführt. Lear iſt noch völlig geiſtesverwirrt, bis er durch Kordelia's wiederholte Liebkoſungen zu ſich kommt und ſie erkennt. Da dringen plötzlich Soldaten ein, um die Gefangenen zu ermorden, gleichzeitig aber erſcheinen Edgar, Kent und Albanien mit Soldaten, kämpfen mit den Andern und überwinden ſie, während Lear ſelbſt einen Soldaten, der zunächſt Kordelia bedrohte, verwundet hat. Kordelia iſt darüber ohnmächtig geworden; Lear, der ſie für todt hält, hat hier ein paar der Reden aus dem Original, da er Kordelia's Leiche vor ſich hat, und ſtirbt. Dann heißt es, an die Shakeſpeare'ſchen Worte anknüpfend, weiter:

Edgar. Er wird ohnmächtig — Mein König!

Kent. Brich, Herz; ich bitte dich, brich.

Edgar. Blickt auf, mein König!

Kent. Plagt ſeinen Geiſt nicht, er würde den haſſen, der ihn noch länger auf die Folter dieſer unbarmherzigen Welt ausſpannen wollte.

Kordelia (ermuntert ſich). Mein Vater! wo iſt mein Vater?

Albanien (alle bedecken Lear, damit ihn Kordelia nicht ſehen ſoll). Faßt Euch, theure Königinn, und begebt Euch von hier.

Kordelia. Laßt mich, laßt mich, fort — (ſie reißt ſich los, und erblickt Lear.) O mein Vater, mein Vater! — Laßt mich ſeine fliehende Seele aufhalten (ſinkt wieder bei Lear nieder).

(alle verſammeln ſich um Kordelia.)

Albanien. Theure Schweſter.
Kent. Unglückliche Tochter!
Edgar. Königinn! } (zugleich.)

(Ende.)

In Hamburg ſpielte Schröder den Lear, ſeine Gattin die Kordelia.

1778. Erſte Aufführung des **König Lear** in Berlin, den 30. November 1778; Direktor Döbbelin ſelbſt ſpielte den Lear. Das Stück wurde den 1., 2., 5., 13. und 20. Dezember wiederholt. Am 24. Dezember gaſtirte F. L. Schröder als Lear.

1778. Erſte Aufführung des **Macbeth** in Berlin, den 3. Oktober 1778, in einer Bearbeitung von Wernike, nach Eſchenburg's Ueberſetzung. Der Bearbeiter hat nicht nur Vieles gekürzt und zuſammengezogen, ſondern häufig auch eigene, nicht gerade zweckmäßige Einſchaltungen gemacht. Auch iſt der Zeitraum, in welchem die Ereigniſſe ſtattfinden, auf nur mehrere Tage

Digitized by Google

reduzirt. Wie Garrick und ſpäter mehrere deutſche Bearbeiter, ſo läßt auch Wernike den Helden auf der Bühne ſterben und nach empfangenem Todesſtreich ſich über ſein greuelvolles Leben ausſprechen Kapellmeiſter André hatte zu den Hexenſcenen Muſik geſchrieben. (Direktor Döbbelin: Macbeth; Mad. Nonſenſ: Lady M.; Langenhans: Macduff.)

1778. Richard der Zweite, von Schröder bearbeitet, in Hamburg aufgeführt den 17. November. In dieſer Bearbeitung ſind der Königin ein paar Reden der Conſtanzia aus König Johann zuertheilt. Schröder ſpielte den Richard, ſeine Gattin die Königin. Das Stück machte nur einen matten Eindruck und ſcheint nie gedruckt worden zu ſein.

1778. Richard der Dritte wird in mehreren Katalogen in einer Bearbeitung von O. H. Freiherrn von Gemmingen aufgeführt. Ich habe das Buch nicht ermitteln können. Jördens, der über die Schriften von O. v. Gemmingen ausführlich berichtet, weiß ebenfalls nichts von dieſer Bearbeitung.

1778. Heinrich der Vierte, bearbeitet von Schröder, wird in Hamburg zum erſten Male aufgeführt den 2. December 1778, ohne jedoch anzuſprechen. Schröder, der ſelbſt den Falſtaff ſpielte, hatte das Wagniß unternommen, beide Stücke des Namens in eines zuſammenzuſchmelzen. In dieſer Geſtalt wurde es 1782 in Wien gedruckt.

Der erſte Akt enthält den Percy-Streit und die erſte Falſtaff-Scene. Der Akt ſchließt mit des Prinzen Monolog: „Ich kenn' euch Alle" etc. Der zweite Akt enthält die großen Falſtaff-Scenen im Wirthshauſe; der dritte Akt die Scene des Königs mit dem Prinzen, dann: Wirthshaus, und des Prinzen Aufbruch zum Kriege. Mit dem 4. Akte beginnt die Zuſammenſchmelzung der beiden Stücke. Die Scenen vor der Schlacht ſind ſehr vereinfacht; Owen Glendower und Mortimer fehlen ganz, obwohl die Scenen den erſten Aufſtand mit Percy's Tod behandeln. Der König iſt bereits krank, ſein Zuſtand verſchlimmert ſich während der Schlacht und er muß hinweggetragen werden. Am Schluſſe des Aktes wird er noch einmal herbeigeführt, um den vollſtändigen Sieg zu vernehmen. Er befiehlt dem Lord Warwick, ſich jetzt in möglichſter Eile nach York zu wenden, um Northumberland und den Prälaten Scroop zu bekämpfen; er ſelbſt wolle nach London, denn er fühle, daß ſein Ende nahe ſei.

Im fünften Akte ſind nun die letzten Partieen aus dem II. Theile

Digitized by Google

angefügt. Der Akt beginnt im Königlichen Palaſt; der König iſt von den Seinen umgeben und vermißt den Prinzen von Wales; es folgen die Scenen des Prinzen mit der Krone, ſeine Verſöhnung mit dem Könige und des Letzteren Tod. Dann ſehn wir Falſtaff wieder im Wirthshaus mit der Wirthin; hier erſcheint Dombledon, ein Kaufmann, und ermahnt Falſtaff, ihm die 1000 Pfund, die dieſer ihm ſchulde, zurückzugeben. Hierbei ſind einige Gedanken aus andern Scenen Falſtaff's in den Dialog gemiſcht. Poins und Bardolph kommen und melden die Nachricht von dem Tode des Königs. Dann Verwandlung: Im Palaſt die folgenden Scenen aus dem II. Theil, mit den Brüdern des jungen Königs, ſowie mit dieſem und dem Oberrichter. Nachdem Falſtaff angelangt und durch den König zurückgewieſen iſt, ſchließt das Stück, indem der Oberrichter zurückkehrt, folgendermaßen:

Oberrichter (kommt mit Wache). Geht, bringt Falſtaff fort, nehmt ſeine ganze Geſellſchaft mit.

Falſt. Was iſt das, Mylord?

Oberr. Ich kann jetzt nicht lange ſprechen. — Der großmüthige junge König hat befohlen, Euch mit Allem was Ihr braucht zu verſehen. Sieben Meilen verbannt er Euch aber ſo lange von ſich, bis man beſſere Sitten an Euch ſieht (geht ab).

(Falſtaff und die übrigen ſehn einander lange an, endlich ſagt)

Falſtaff. Gute Nacht, Bauch!

(Ende.)

Es iſt begreiflich, daß das Stück in ſolcher Form noch weniger anſprechen konnte, als es bei dem allerdings eines Abſchluſſes ermangelnden erſten Theil allein der Fall geweſen wäre. Schröder aber erklärte am erſten Abend nach der Vorſtellung dem Publikum: „In der Hoffnung, daß dieſes Meiſterwerk Shakeſpeare's, welches Sitten ſchildert, die von den unſrigen abweichen, immer beſſer wird verſtanden werden, wird es morgen wiederholt.“ — In Hamburg wurde es hiernach noch häufig gegeben; bei ſeinem Engagement in Wien, 1782, hatte jedoch Schröder ſo geringe Wirkung damit erreicht, daß er es zurückzog, und auch auf ſein Honorar verzichtete. In Berlin hatte Schröder bei ſeinem Gaſtſpiel daſelbſt i. J. 1780 einen günſtigern Erfolg, und den Falſtaff mehrmals geſpielt.

Digitized by Google

1779. Erſte Aufführung des **Macbeth** in Hamburg, den 21. Juni 1779. Schröder hatte für ſeine Einrichtung die von Bürger überſetzten Hexenſcenen benutzt. Schröder ſpielte Macbeth, ſeine Frau die Lady Macbeth.

1779. Romeo und Julie, ein Schauſpiel mit Geſang, von F. W. Gotter. (Muſik von Benda.) Leipzig 1779.

Im Allgemeinen ſtimmt der Inhalt und die Compoſition dieſer Dichtung mit Weiße's Trauerſpiel überein; auch das Perſonal iſt ziemlich dasſelbe, nur daß die Perſonen des Montecchio und der „Frau v. Capellet" wegfallen, und der Arzt Benvoglio in den „Hauscaplan" Lorenzo verwandelt iſt. Außerdem iſt aber auch die Schlußkataſtrophe geändert, das Stück hat einen „fröhlichen Ausgang" erhalten. Nachdem Romeo am Sarge Juliens ſich erſt ausgeſprochen und dann eine Arie geſungen hat, will er ſich erſtechen, wird aber in demſelben Augenblick durch die Stimme der erwachenden Julie zurückgehalten. Da er ſie lebend ſieht, läßt er den Dolch fallen, ſie richtet ſich auf, er ſtürzt zu ihr, „ſie umarmen ſich; er hilft ihr aus dem Sarge" u. ſ. w. Dann ſingen ſie folgendes Duett:

Romeo. Beſte, Du lebeſt! Dich hab' ich wieder!
Julie. Beſter! Ich lebe, habe dich wieder!
Romeo. Freudiges Schrecken!
Julie. Süße Betäubung.
Beide. Himmel und Erde tanzen um mich.
Julie. Todes Bezwinger!
Romeo. Vater des Lebens!
Beide. Selig und dankbar preiſen wir dich.

Das Singſpiel kam ſchon 1777 in Hamburg zur Aufführung, ſpäter in Leipzig, Berlin u. ſ. w. und ſcheint überall ſehr beliebt geweſen zu ſein. In den Kritiken werden mehrere Nummern als entzückend geprieſen; die Arie Juliens: „Ihn wieder zu ſehn, meinen Romeo" wird als die „Lieblingsarie aller Parterre" bezeichnet. An dem Duett „Ja der Lerche frohe Kehle" hat Shakeſpeare's Poeſie einigen Antheil. Der gegenüber den Geſangsſtücken überwiegende Dialog iſt ſo proſaiſch, wie bei Weiße, und von Shakeſpeare nicht im mindeſten beeinflußt.

Digitized by Google

1779. König Lear. Ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen, nach Shakeſpear, von **J. C. Bock.***) In: Vermiſchtes Theater der Ausländer, Leipzig 1778—84.

In dieſer Bearbeitung wird mit dem Originale noch gewaltſamer verfahren, als bei Schröder. Wie bei Letzterm, ſo iſt auch hier die ganze Expoſition des Stückes, Lear's Ländervertheilung, die Scenen mit dem König von Frankreich und Herzog von Burgund ꝛc., Kordelia's und Kent's Verbannung — überſprungen und die Ereigniſſe darin werden gelegentlich im Dialog erwähnt. Das Stück beginnt mit der Rückkehr des verbannten und verkleideten Kent, der ſich Gloſter zu erkennen gibt. Das Eigenthümlichſte in dieſer Bearbeitung iſt jedoch der Umſtand, daß die Figur des Narren ganz ausgelaſſen und mit der des Kent verſchmolzen iſt. Nachdem Kent ſich beim König eingeführt hat, fragt Lear einen Ritter, wo denn ſein Narr ſei. Der Ritter antwortet, der Narr ſei ſehr traurig geworden, ſeit Kordelia nach Frankreich zog. Und auf nochmaliges Schicken Lear's nach dem Narren, wird ihm berichtet:

„. . . Der Harm hat ihn rein abgezehrt; und er ſagte ſo etwas, das gar wunderlich herauskam —

Lear. Was ſagte er?

Ritter. Verzeiht, gnädigſter Herr —

Lear. Was er ſagte!

Ritter. Er wüßte kein beſſeres Vermächtniß mit ſeiner Kappe, ſagt' er, als wenn er Euch zum Erben einſetzte; Ihr brauchtet eine Kappe, und würdet Euch ſchwerlich eine von Euren Töchtern erbetteln können, — Verzeiht, gnädigſter Herr! Euer Narr ſagte das.

Lear . . . . Mir wird alles fehlen, ſo lange mir mein Narr fehlt.

Kent. Da habt ihr gleich eine Ritze, Herr, wo hinein Ihr mich flicken könnt. Laßt ſehen, ob ich paſſe, und nehmt mich derweile zu Eurem Narren an!

---

*) J. Chr. Bock war 1724 in Dresden geboren, kam 1772 als Theaterdichter nach Hamburg und ging i. J. 1778 in gleicher Eigenſchaft zur Bondini'ſchen Geſellſchaft nach Dresden, wo er 1785 ſtarb. Er ſchrieb ſehr viel für das Theater, Originalſtücke wie auch Bearbeitungen fremder Stoffe; von letztern ſind außer Lear zu nennen: „Geſchwind eh' es jemand erfährt" (nach Goldoni) „und das Mädchen im Eichthale" (nach Lillo). Daß ihm auch eine Bearbeitung des „Hamlet" zugeſchrieben wird, iſt ſchon bei Gelegenheit des Schröder'ſchen Hamlet bemerkt worden.

Digitized by Google

Von hier ab ſind nun im weitern Verlauf der Tragödie die ſchlagendſten Dialog-Pointen des Narren dem Kent zuertheilt.

Dem Schluſſe des Stückes iſt die furchtbare Tragik genommen; nicht nur Kordelia, ſondern auch Lear ſelbſt bleibt am Leben, indem Edmund im Kampfe durch Edgar gefallen, verräth er vor ſeinem Tode, er habe geheimen Befehl gegeben, daß Lear und Kordelia, welche im Schloß gefangen ſitzen, ermordet werden ſollen. Edgar, Albanien u. ſ. w. eilen zu deren Rettung hinweg. Verwandlung:

Gefängniß. Lear und Kordelia werden von Soldaten herein geführt und haben ein zärtliches Zwiegeſpräch. Als Lear endlich vor Mattigkeit entſchlummert, werden Beide durch Geräuſch aufgeſchreckt.

Neunter Auftritt.

Ein Hauptmann mit Soldaten. Vorige.

Lear (indem ſie hereintreten, phantaſirend). Das Feld unſer! Nieder, nieder mit Albanien!

Hauptmann. Fort! greift an! und erdroſſelt ſie!

Kord. (indem ſie ohnmächtig zur Erde ſinkt). O ihr barmherzigen Götter!

Lear (durch ihren Fall erweckt). Wie geſchah mir!

Hauptmann. Greift an!

Lear (aufſpringend). Wen? wen? — Was wollen die Sklaven? Morden? meine fromme Kordelia? — (Er entreißt dem einen ſein Schwerd, und verwundet ihn.) Kommt an, ihr Höllen-Hunde! kommt an! — (Indem ſtürzen die anderen herein und der Verwundete wird weggebracht.)

Zehnter Auftritt.

Albanien, Edgar, Kent, Soldaten (mit bloßen Schwerdtern.) Vorige.

Edgar (ſtürzt vorn herein). Haltet, Elende! Haltet!

Albanien. Zurück, Unglückliche! oder ihr ſeid des Todes!

(Der Hauptmann mit ſeinen Soldaten geht hinaus.)

Kent (wird ſogleich Kordelien gewahr, hebt ſie auf, hält ſie in ſeinen Armen, und ſucht ſie zu ſich zu bringen).

Lear (ſie anſtarrend). Ha! — wollt Ihr mich? — (indem er das Schwerdt fallen läßt, und ſeinen Buſen aufreißt.) Hier! — Hier! —

Albanien. Ihr verkennt uns, theuerſter König. Wir kommen, Euer Leben zu retten, und Euren Kerker zu öffnen. Ich bin da, Euch, wo

Digitized by Google

möglich, Genugthuung zu geben für die von Euren beyden Töchtern erlittene Schmach. Sie haben sich selbst unter einander aufgerieben, zur Rechtfertigung des Himmels, die unnatürlichen Furien! —

Lear. Hörst Du's, Kordelia? — (indem er sie ohnmächtig in Kent's Armen sieht.) O meine Tochter! meine Tochter! — (indem er sehr ängstlich mit ihr beschäftigt ist.) Hin? hin? — O ja, ja, ja! — Dieser Stoß brach ihr Herz! — Wirst nicht wieder kommen? nicht? nicht? — Heult! heult! heult! heult! — O! ihr seid Männer aus Stein gemacht! — Hätt' ich Eure Zungen und Augen, ich wollte sie brauchen, daß des Himmels Gewölbe krachen sollte! — O sie auf ewig dahin! — Verderben über Euch Mörder! — Sie ist todt, wie Erde! Ich verstehe mich drauf, ob einer todt oder lebendig ist! — Gebt mir einen Spiegel — wenn ihr Athem das Glas feucht oder trübe macht, ja! dann lebt sie!

Kent. Beruhigt Euch, theuerster König! Sie lebt! sie lebt! Seht Ihr? Sie schlägt die Augen auf.

Kord. Mein Vater!

Lear. Lebst Du, meine Kordelia? lebst Du?

Kord. Ja, liebster zärtlichster Vater — noch leb' ich!

Lear. O Freude! Freude! Jauchzen und Freude!

Alb. So kommt dann, glorwürdigster König! Nehmt wieder Besitz von Britanniens Throne. Wir sind Eure getreuesten Unterthanen. Und Königin Kordelia ziehe wieder in Friede nach Frankreich zurück!

Lear. Nein, nein! Ich bin am Ende meiner Tagereise, und mein alter Kopf ist zu schwach, eine Krone zu tragen. Nimm Du sie Albanien, und sei weise und glücklich! Mich laßt ruhen! Ihr seht mir's ja wohl an, wie nöthig ich der Ruhe habe. — Ruhen will ich vom schweren Tagewerke meines Lebens! bei meiner Kordelia ruhen, und aus ihrem kindlichen Schooße mich von den Göttern abfordern lassen!

(Ende des fünften Aufzuges.)

Diese Bock'sche Bearbeitung wurde in Dresden, Leipzig und an noch andern Theatern gegeben.

1779. „**Macbeth**, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear". Frankfurt a. M. 1779. (Verfasser ist Heinrich Leopold Wagner.)

Wagner's Macbeth ist eine Bearbeitung kaum zu nennen, vielmehr eine Uebersetzung. Von Eschenburg hat Wagner Manches profitirt, oft aber, wo er von ihm abweicht, trifft Wagner das Richtigere. Besonders ist

Digitized by Google

er überall beſtrebt, den Gedanken und Ausdrücken Shakeſpeare's die ihnen zukommende Farbe und volle Wucht zu geben. Zuweilen iſt freilich auch Wagner's Proſa (nur die Hexenſcenen ſind in Verſen) von lächerlichem Ausdruck; ſo in der letzten Scene des I. Aktes, da Lady Macbeth mit ſo fürchterlicher Energie in ihn dringt, die Mordthat auszuführen, und er darauf ſich zu ihr wendet: „Gebär' mir Söhne nur" ꝛc. (Bring forth men-children only!), welches Wagner ſo ausdrückt:

„Daß du mir in Zukunft ja nur männliche Kinder zur Welt bringſt! denn die Unerſchrockenheit, die dein Hauptbeſtandtheil iſt, ſollte nichts als Männer zeugen."

Für manche Ausdrücke des Schauders oder der düſtern Poeſie iſt die Uebertragung beſſer gelungen, als in mehr pathetiſchen Stellen.

Die einzigen Abweichungen vom Original beſtehn darin, daß Wagner die Schottiſchen Thans Menteth und Cathneß geſtrichen und mit dem Schluſſe der Tragödie ein andres Arrangement getroffen hat, wobei ihn ebenfalls die Abſicht leitete, den Helden der Tragödie *auf der Bühne* ſterben zu laſſen. Als Macbeth und Macduff fechten, wird Macbeth tödtlich verwundet:

Macbeth. Verflucht wer dieſen gaukleriſchen Teufeln jemals geglaubt hat, verflucht, wer ihnen jemals wieder glauben wird; mit Witz und Doppeltſinn ſpielen ſie mit uns; halten, was ſie uns verſprechen, unſerm Ohr, brechens unſrer Hoffnung. — Ich ſterb, ihr Opfer.

Wie der Ueberſetzer hier dem Sterbenden die Worte (wenigſtens den Sinn derſelben) gibt, die er bei Shakeſpeare ſchon *vor* dem Gefecht zu ſagen hat, ſo iſt auch die Scene, da der alte Siward den Tod ſeines Sohnes erfährt, in die Schlußſcene (nachdem Macbeth ſchon gefallen) verlegt. In allem Uebrigen iſt das Original unverändert.

Wagner's Ueberſetzung wurde in Frankfurt a. M., in Mannheim und an noch andern Theatern aufgeführt.

1779. Der Vermählungstag, ein Schauſpiel von J. J. *Engel**), nach Shakeſpeare's **Viel Lärm um Nichts**; in Hamburg aufgeführt den

*) *Joh. Jak. Engel*, geb. 1741 zu Parchim (in Mecklenburg) verdankte ſeinen literariſchen Ruhm mehr ſeiner klaſſiſchen Erzählung „Lorenz Stark" und dem „Philoſoph

Digitized by Google

20. September 1779. — Unvollständig gedruckt in Engels „Schriften" (1803).

In der Ausgabe von Engel's Werken reicht der Abdruck dieses fünfaktigen Schauspiels nur bis zum Ende des 3. Aktes; und der Herausgeber bemerkt dazu, daß Engel selbst, noch ehe der Tod ihn an der weitern Herausgabe hinderte, den Druck unvollendet ließ. Es scheint hiernach, daß Engel das frühere Manuscript einer neuen Ueberarbeitung unterzogen hatte, denn es steht fest, daß Engel's Vermählungstag in Hamburg 1779 zur Aufführung kam; F. L. Meyer, Schröder's Biograph, bespricht Stück und Aufführung eingehend, und zwar mit Angabe des Autornamens; auch in Schröder's Rollenverzeichniß ist Leonato mit aufgeführt. *)

Nach dem uns vorliegenden unvollendeten Drucke benutzte Engel aus Shakespeare's Lustspiel nur diejenigen Theile desselben, welche der englische Dichter in der italienischen Erzählung des Bandello und in der Nachbildung von Belleforest vorfand. Sowohl Benedict und Beatrice, wie auch die lächerlichen Figuren der Gerichtsdiener und Nachtwächter, fehlen ganz. Das Schauspiel ist unter dem ersichtlichen Einflusse von Lessing's „Emilia Galotti" geschrieben, sowohl was die sehr subtile und doch bestimmte Charakteristik aller Gestalten betrifft, wie auch hinsichtlich des Dialogs, der auch bei Engel sich durch makellose Reinheit auszeichnet. Die Personen seines Stückes sind: Leonato und dessen Bruder Antonio; Laurana (Hero), Graf Claudio, Pedro (eine Mischung aus Shakespeare's Prinzen und aus Benedict), der Intriguant Juan, Boracchio, Lucetta und Beatrix (Kammer-

für die Welt" ꝛc., als seinen dramatischen Arbeiten, von denen jedoch ein kleines Stück „Der Edelknabe" einst sehr beliebt war. Von 1776—87 lebte Engel in Berlin als Professor der Moralphilosophie und wurde 1787 vom Könige von Preußen zum Direktor des Nationaltheaters in Berlin ernannt, in welcher Stellung er bis 1794 verblieb.

*) Trotzdem scheint auch Jördens (Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten) von der Aufführung des Stückes nichts gewußt zu haben, denn er berichtet nur über das unvollendete Stück. „Kaum war Engel", so erzählt Jördens, „bis zur Hälfte fertig, als er inne ward, er habe sich — wie sein eigener Ausdruck lautete — versprengt, er habe unrecht gethan, eine Intrigue, die auf einem bloßen Mißverständniß beruhe, in so feierlichem Tone zu bearbeiten, als er merkte, es sei unmöglich, die Laurana zu einem interessanten Geschöpf zu machen, weil ein ganz unverschuldetes Leiden nicht tragisch ist, und nun ließ er das Stück liegen."

Digitized by Google

mädchen). Der erste Akt enthält die Vorbereitungen zur Verbindung Claudio's mit Laurana, und Juan's allmäliges Vorgehen, welches sehr fein behandelt ist und in einigen Zügen an Shakespeare's Jago, in dessen großer Scene mit Othello, erinnert. Juan ist hier nicht des Prinzen Halbbruder, sondern wird als Officier und Hausgenosse des Leonato bezeichnet. Der erste Akt schließt mit der Verabredung zwischen Juan und Boracchio, wobei der Erstere nach Jago's Vorbild u. A. äußert: „O Boracchio! Und sollte nicht ein jeder rechtschaffene Soldat in Wuth gerathen, daß z. B. ein Unmündiger — daß ein Knabe, der nur erst mit rothgeweinten Augen von seiner Mutter kam, alle Ehrenstellen erhaschte? daß ein versuchter Officier, der tausendmal mehr ausgestanden" — ꝛc.

Beim Beginn des 2. Aktes ist der Betrug schon geschehn; Juan's Charakter und Claudio's Zustand der Eifersucht finden sehr detaillirte Schilderung. Im 3. Akte wird die Beschimpfung Laurana's durch Claudio vorgeführt. Laurana wird ohnmächtig, Pedro und Claudio entfernen sich; dann eine lange Scene zwischen Laurana, Pedro und dessen Bruder Antonio, der sich für Laurana's Unschuld verbürgt. Als Laurana fort ist, kommt Pedro wieder zurück, und berichtet Genaueres über den Vorgang. Da stürzt das Kammermädchen Beatrix mit den Zeichen der Gewissensangst herein und meldet, daß das Fräulein sterbe. Da die Andern fort sind, hat Beatrix eine Scene mit Boracchio, in welcher sie, von Reue gepeinigt, gelobt, Alles zu verrathen. Mit diesem Entschlusse geht sie und läßt Boracchio voll Bestürzung zurück. — Hier endet der Druck des Stückes.

1779. Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Zum Behuf des Frankfurter Theaters. Frankf. u. Offenbach 1779.

Das Buch ist vorn mit einem schlechten Kupfer „Borchers als Hamlet" versehen. Der Verfasser dieser Bearbeitung sagt in einem Vorwort: da die Hamburger Heroldische Ausgabe des Hamlet so viel Fehler enthalte und Verbesserungen nöthig habe, so sei diese neue Ausgabe veranstaltet worden; den Unterschied beider werde man aus einem Vergleich leicht erkennen. Der Verfasser fügt hinzu, diese Bemerkung sei deshalb nothwendig, „damit man

Digitized by Google

nicht auf die Meinung gerathen möge, als wenn dieſe Ausgabe ein Nachdruck wäre." Das iſt nun dieſe Ausgabe dennoch, trotz des Verfaſſers Zurückweiſung ſolchen Verdachtes; denn die Heufeld-Schröder'ſche Bearbeitung iſt faſt durchweg beibehalten. Auch da, wo Schröder ſelbſtändig verfuhr, wie im Monolog „Sein oder Nichtſein" und in der Verlegung der Scene des betenden Königs, hat der Bearbeiter die von ihm als ſo fehlerhaft erkannte Hamburgiſche Ausgabe beibehalten, wie auch den Heufeld-Schröder'ſche Schluß der Tragödie. Den fünften Akt hat er ungetheilt gelaſſen; die kleinen Veränderungen ſind nicht der Rede werth.

1779. Kajus Marcius Koriolanus und **Julius Cäſar.** Zwei Trauerſpiele von Wilhelm Shakeſpear. Mannheim 1779.

Es ſind dies keine Bearbeitungen, ſondern ziemlich getreue Ueberſetzungen der beiden römiſchen Tragödien, und zwar in Proſa.

1780. Der Kaufmann v. Venedig wird in Dresden aufgeführt. Reineke ſpielte den Shylock, doch ſcheint das Publikum an dem tiefen Ernſt, mit welchem dieſe Figur dargeſtellt wurde, nicht viel Gefallen gefunden zu haben, da, wie es in einem Berichte heißt, das Publikum bisher gewohnt war, „den Juden als die luſtige Perſon in der Comödie zu ſehn". Der Berichterſtatter (in der „Litt.- und Theater-Ztg.") fragt ſchließlich: „Sollte es nicht möglich ſein, auch Juden durchs Schauſpiel zu beſſern?"

1780. Macbeth, von Fr. Schink bearbeitet. Der bekannte Dramaturg beſchäftigte ſich längere Zeit mit dieſer Bearbeitung; doch ließ er nur die von ihm ſehr frei behandelten Hexenſcenen im Druck erſcheinen. („Dramaturgiſche Fragmente".)

1780. König Lear und **Hamlet,** in Schröder's Bearbeitung, kommen in Wien unter Schröder's Mitwirkung zur Aufführung.

— **Der Sturm,** in einer Bearbeitung von Fr. Schink, wird in Wien im Kärnthnerthortheater von der „der Schauſpielkunſt ſich widmenden Jugend" aufgeführt. *)

*) Aus dieſem Jahre wird auch ein Schauſpiel in zwei Aufzügen „der Sturm, oder: Die bezauberte Inſel" genannt. Genau unter demſelben Titel erſchien 1798 ein ebenfalls zweiaktiges „Singſpiel", das unter genanntem Jahre (ſiehe daſelbſt) beſprochen iſt.

Digitized by Google

1781. „**Kinderzucht** oder **das Teſtament**", von Fr. L. Schröder, eine Bearbeitung des dem Shakeſpeare ehedem zugeſchriebenen »London prodigal«, wird in Hamburg aufgeführt. Das Stück erſchien gedruckt in Schröder's „Beitrag zur deutſchen Schaubühne". 1786.

1781. Eine Bearbeitung der „bezähmten Widerſpenſtigen" unter dem Titel: „**Die bezähmte Wiederbellerin**, oder: Gasner der zweite" von Schink wird in Wien und in Hamburg aufgeführt. Erſchien im Druck 1783.

Der deutſche Verfaſſer hat den Stoff ganz auf deutſchen Boden und in die moderne Geſellſchaft verpflanzt und hat überhaupt die ganze Compoſition völlig neu geſtaltet. Catharina heißt hier Franziska und iſt die Tochter eines Edlen von Boem; ihre Schweſter iſt bereits verheirathet, mit einem Juſtizrath von Stein, eine zweite Schweſter iſt eine Frau Doctorin Margot. Der Charakter Petruchio's wird durch einen Hauptmann von Gasner vertreten. Dieſer Name, wie auch hiernach der Titel des Stückes, bezieht ſich auf eine im vorigen Jahrhundert als Teufelsbanner bekannte Perſönlichkeit, Namens Gasner. Als der Hauptmann mit Catharinens Vater ſich über ſeine Abſicht beſprochen hat, heißt es u. A.:

Boem. — — Ich weiß Ihren Namen noch nicht —

Hauptmann. Franz von Gasner — ein Name, der ſich vor einigen Jahren in Baiern ſehr ruchbar gemacht hat.

Boem. Wie mein Herr, Sie wären —?

Hauptmann. Nicht der Teufelsbanner ſelbſt, Herr von Boem, nur ſein Namensvetter.

Und am Schluſſe des Stückes, als Franziska ſanft und gehorſam ſich entfernt hat, um das Eſſen anzurichten, fragt Gasner:

Hauptmann. Nun ihr Herren, was meint ihr?

Juſtizrath. Ich für meinen Theil meine, daß du nicht umſonſt Gasner heißt. Du biſt wirklich Gasner der zweite.

Hauptmann. Mehr, lieber Juſtizrath, mehr! Ich habe ihn wirklich ausgetrieben, den Teufel. (Alle lachen, der Vorhang fällt.)

In Berlin kam das Stück 1783 unter dem Titel „Gasner II. oder der ausgetriebene Teufel" zur Aufführung; Mlle. Döbbelin ſpielte die Franziska. Plümicke (in ſeiner „Theatergeſchichte von Berlin") bemerkt bei

Digitized by Google

Erwähnung dieses Stückes, es sei zwar mit Beifall aufgeführt worden, aber die Damen könnten dessen Vorstellung nicht aushalten. In einer Mannheimer Kritik wird es dagegen als „sehr nützlich und lehrreich für Franziska's Schwestern" bezeichnet; es wurde auf allen deutschen Bühnen sehr oft gegeben.

1781. Erste Aufführung der „**Räuber**" von Schiller in Mannheim.

1782. Imogen. Schauspiel in fünf Aufzügen aus dem Shakespeare. Aufgeführt auf dem k. k. Nationalhoftheater. Wien 1782.

Diese ziemlich freie Bearbeitung von Shakespeare's **Cymbeline** soll den Biographen Schröder's Friedr. Ludw. Wilh. Meyer zum Verfasser haben. Meyer selbst bespricht zwar diese Wiener Bearbeitung, ohne aber irgendwie auf seine Autorschaft hinzudeuten.

Mit Ausnahme von Cymbeline und Imogen sind alle Namen der handelnden Personen umgeändert: Posthumus heißt Arthur, der betrügerische Römer Jachimo heißt Mammilius, der Königin Sohn Cloten hat den Namen Braddock erhalten. Als das Stück beginnt, ist die verhängnißvolle Wette schon geschehn, wir erfahren dies aus einem Gespräche des Mammilius mit einem andern Römer Dercetas, wobei auch zugleich der Kasten, in welchem Mammilius in Imogen's Schlafgemach sich bringen lassen will, erwähnt wird. Dann folgt Scene 7, I. Akt des Shakespeare'schen Stückes (Monolog Imogen's, ihr Gespräch mit Pisanio — Cadwell — und die Scene zwischen Imogen und Jachimo — Mammilius —) ohne wesentliche Veränderungen. Hieran schließt sich der Versuch der Königin mit dem Giftfläschchen, wonach eine ganz kurze Scene, in welcher Mammilius im Schlafgemache Imogen's aus dem Kasten steigt, den ersten Akt endet. Anstandshalber sieht Mammilius das Maal von fünf kleinen Flecken nicht auf ihrer Brust, sondern an ihrem Arm.

Der zweite Akt enthält ein paar Scenen Cloten's (Braddock's) und Imogen's und schließt mit des Posthumus Verlust der Wette durch des Römers Betrug. Der dritte Akt beginnt im Walde; er enthält Imogen's Flucht und Verkleidung, Cloten's Tod und Posthumus' Reue. Die wichtigste der hier vorgenommenen Veränderungen ist die, daß die beiden Königskinder ganz weggestrichen sind; die Bewohner jener Höhle sind nur der Verbannte Morgan (Bellarino) und sein Waffenträger.

Digitized by Google

Natürlich ist damit auch der Verlust der so entzückend poetischen Begegnung Imogen's mit den Brüdern zu beklagen. Cloten wird durch Morgan's Waffenträger getödtet (im 4. Akte); Imogen, welche den kopflosen Körper Cloten's erblickt hat und ihn für ihres Gatten Leiche hält, wird von den herbeikommenden Römern, da der Krieg beginnt, mitgenommen und der Akt schließt mit einem Monolog Arthur's (Posthumus), worin er seine Reue über das Geschehene zu erkennen gibt. Im letzten Akte sind die allerdings großen Schwierigkeiten der vielen kleinen Schlachtscenen dadurch hinweggeräumt, daß der Akt mit der Beendigung des Krieges beginnt, und Posthumus als Gefangener herbeigeführt wird. Da die Prinzen ganz fehlen, ist natürlich auch die Schlußentwickelung viel einfacher.

Das Stück kam in Wien, während Schröder's Engagement daselbst, zur Aufführung, und den Berichten nach war Imogen eine Glanzrolle der Schauspielerin Mad. Sacco.

1782. Heinrich der Vierte (1. u. 2. Theil) in der Schröder'schen Bearbeitung in Wien aufgeführt den 31. Januar 1782. (Falstaff: Schröder; Percy: Brockmann.) Wurde nur einmal gegeben.

— **Brutus und Kassius Tod.** Von dem Verfasser der Noachide. Basel, 1782.

Diese Tragödie ist das dritte der Stücke des Verfassers (J. J. Bodmer), welche die Geschichte des Cäsar und Brutus behandeln; auch dieses ist eine bloße dialogisirte Abhandlung, ein trockenes politisches Raisonnement ohne dramatisches Leben. Es hat nur drei Akte, deren erster fast Nichts weiter enthält als eine Kriegsberathung zwischen Brutus und Kassius und noch andern Feldherrn. Von dem Streite zwischen den beiden Führern ist keine Andeutung gegeben. Kassius tritt schon mit dem Ende dieses ersten Aktes vom Schauplatz; im 2. Akte berichtet Titinius umständlich seinen Tod und hinterher erhält Brutus noch die Nachricht von dem Tod der Portia. Der letzte Akt enthält den Tod des Brutus, welchem sich dann noch eine lange Unterredung der Sieger Mark Anton, Octavius u. s. w. anschließt. Wie bei Shakespeare Mark Anton, so gibt hier in ähnlicher Weise Octavius dem Brutus das Zeugniß:

„Brutus war der edelste in der Zusammenverschwörung; es war nicht Neid, nicht Herrschsucht, was ihn bewog, den Dolch in dem Busen seines Wohlthäters umzuwälzen. Es war katonischer Fanatisme, der übertriebene Begriff von dem Worte Freyheit und dem Namen Rom. Sein Leben war Ernst, sein Charakter zu dem schönen und guten gestimmt, daß die Natur laut rufen durfte: sie habe einen Menschen gebildet."

Digitized by Google

Im Uebrigen ist kein Anklang an Shakespeare's Tragödie zu vernehmen. Auch der Geist Cäsar's ist von dem eben so verständigen als poesielosen Verfasser ignorirt.

1782. Richard der Zweite. Ein Trauerspiel für die deutsche Schaubühne. Von Otto von Gemmingen, Reichsfreiherrn. Mannheim 1782.

Der Bearbeiter, welcher namentlich durch sein Schauspiel „Der teutsche Hausvater" sich große Anerkennung erwarb, ist mit der Shakespeare'schen Tragödie nicht so frei verfahren, wie Fischer in Prag, doch hat er einige von dessen Arrangements benutzt. Auch hier beginnt das Stück, als Bolingbroke bereits in der Verbannung ist, und zwar mit der Scene, in welcher die Herzogin von Gloster den Herzog von Gaunt (hier jedoch den Herzog von York) zur Rache für den Tod Gloster's anreizt. Hierauf erfahren wir durch Richard, durch Aumerle, Green und Bushy, in welcher Weise Bolingbroke vom Volke sich verabschiedet hatte. Auf den Tod des alten Gaunt folgen die ersten Einfädelungen der Verschwörung Northumberlands, welche den 1. Akt beschließen. Den 2. Akt füllen die Fortschritte der Verschwörung und Bolingbroke's Erfolge aus; den 3. Akt die Landung Richards, seine Unfälle und seine erste demüthigende Begegnung mit Bolingbroke. Hiernach fügt der Bearbeiter als „Zwischenakt" die Scene der Königin im Garten ein, indem er dazu bemerkt: die Scene habe so viel Schönes, daß er sich nicht entschließen konnte, sie ganz auszulassen; da er sie jedoch mit Rücksicht auf die sceniſchen Schwierigkeiten nirgends anbringen konnte, so habe er sie hier „als Zwischenakt" eingefügt. Wenigstens ist dies ein offenes Geständniß der Ohnmacht, in der sich die „Bearbeiter" so vielen Shakespeare'schen Stücken gegenüber befinden.

Der letzte Akt beginnt bei York mit der Entdeckung der Verschwörung wider Bolingbroke, worauf die Scene bei Bolingbroke mit Aumerle, York und der Herzogin folgt. In der letzten Scene (im Gefängniß) hat O. v. Gemmingen die Fischer'sche Bearbeitung insofern benutzt, als auch Er hier erst den Abschied der Königin von Richard, und des Letztern Prophezeihung zu Northumberland stattfinden läßt. Als Richard den Todesstreich erhalten hat, gibt ihm der Bearbeiter noch eine kurze Rede, worin er — sterbend —

Digitized by Google

die Worte aus dem 3. Akt über die Hinfälligkeit der Königlichen Macht einflicht. („Denn in dem hohlen Cirkel, der des Königs Haupt umgibt, hält seinen Hof der Tod" ꝛc.). Auch läßt der Bearbeiter verständiger Weise hier Bolingbroke wenigstens noch im Kerker bei Richard erscheinen, um das Stück mit der Hinweisung auf die Wallfahrt zum heiligen Lande zu schließen. — Die ganze Bearbeitung kann überhaupt als eine vergleichsweise sehr gute bezeichnet werden.

— **Kleopatra und Antonius**, ein Trauerspiel in Versen und vier Aufzügen. Wien 1782, ist eine Originaldichtung von C. H. v. Ayrenhoff.*) In einem an Wieland gerichteten Widmungsschreiben, das dem Stücke vorausgeht, erzählt der Verfasser, welch einen tiefen Eindruck dieser tragische Stoff in der Erzählung des Plutarch auf ihn gemacht habe, und wie weit zurück dagegen die dramatischen Dichter La Chapelle, Lohenstein und — Shakespeare, welche den Stoff behandelt, zurückgeblieben seien. „Arme Kleopatra!" ruft Herr v. Ayrenhoff, „wie grausam ist man mit dir verfahren!" Dann — in einer Jeremiade über den schlechten Stand des deutschen Theaters — heißt es: — „Wie kann man von der jetzt grassirenden Afterkritik erwarten, daß sie den Regeln der Einheiten, der feinern Sitten, der Versification das Wort sprechen? Was ist natürlicher, als daß man uns immerfort die Ungeheuer Shakespeare's für die ersten Producte aller Nationen anpreist" ꝛc.

v. Ayrenhoff's Kleopatra ist ganz nach den französischen Mustern gearbeitet, eine leidlich anständige aber uninteressante Arbeit. Sorgfältig hat er sich gehütet, irgendwo an Shakespeare zu erinnern; dagegen war er so gewissenhaft, anzumerken, daß alle mit Sternchen bezeichneten Stellen sich „auf Nachrichten vom Plutarch" gründen.

1783. Gerechtigkeit und Rache. Schauspiel in fünf Aufzügen. Wien 1783. (Verfasser desselben ist der Wiener Theaterdichter Brömel.)

Der Kernpunkt in der Handlung dieses Schauspiels ist Shakespeare's „Maaß für Maaß" entnommen, jedoch mit so durchaus freier Behandlung des Originals und so sehr abweichend von demselben, daß man Brömel's Stück kaum als eine Bearbeitung bezeichnen kann. Die Handlung ist in die moderne bürgerliche Gesellschaft versetzt; der Intriguant des Stückes ist der „Präsident von Moorfleth", und sein böser Rathgeber, der ihn jedoch zuletzt entlarvt, ist Rath Falk. Der dritte Hauptcharakter ist der unschuldig verfolgte Rentmeister Dollmer, der Vater jenes Mädchens,

*) Cornelius Hermann von Ayrenhoff, geb. 1734 in Wien, starb daselbst als österreichischer Feldmarschall-Lieutenant i. J. 1819. Er schrieb viele Trauerspiele wie auch Lustspiele; die erstern sind sämmtlich in Alexandrinern.

Digitized by Google

dessen Tugend der Präsident bedrohte, und welche eben wegen ihrer Tugend die unglückliche Veranlassung für die abscheuliche Behandlung ihres Vaters wird. Von einer Stellvertretung des Fürsten, wie von dem ganzen strengen Gesetze u. s. w. ist in dem Stücke gar keine Rede. Der Fürst erscheint erst in der allerletzten Scene, um den Schurken zu entlarven und die Unschuld zu belohnen.

Das Schauspiel kam in den achtziger Jahren auf die meisten deutschen Theater und scheint überall Glück gemacht zu haben.

1783. In Mannheim waren schon unter Seyler's Direktion, in den Jahren 1779—81 Shakespeare's Hamlet, Lear und Richard II. aufgeführt worden. Im Jahre 1783 unter der Leitung von Dalberg's, folgte: „Der Kaufmann von Venedig." In der Beurtheilung, welche der Frhrr. v. Dalberg selbst laut Protokoll der Sitzungen des Theaterausschusses schriftlich über die Aufführung abgab, wird angeführt: Man habe es in verschiedenen Journalen den Herren Schröder und Reinecke hoch angerechnet gehabt, daß sie den Shylock in fast unmerklichem jüdischen Accent gesprochen hätten. Dalberg findet dagegen, (und man kann ihm auch heute darin beistimmen), daß dies die Ursache gewesen sein müsse, wenn das Stück auf der Bühne nicht den entsprechenden Erfolg hatte, und daß es dem Stücke zu entschiedenem Vortheil gereicht, wenn Shylock ganz in jüdischem Ton gegeben wird, wie es auch durch Iffland geschah.

1784. Macbeth, ein Schauspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear. Von **G. A. Bürger.** Göttingen.

In der Widmung an seinen Freund Biester, den er erinnert, wie Beide schon in Göttingen „mit einer Art andächtiges Entzückens des größten Dichtergenius sich freuten", berichtet Bürger, daß Fr. L. Schröder in Hamburg schon 1777 diese Bearbeitung veranlaßt hatte, indem er zuerst nur die Hexenscenen neu verdeutscht wünschte, dann ihm aber Vorschläge zu einer Umarbeitung der ganzen Tragödie machte. Bürger kam aber erst später dazu, diesen Plan auszuführen; er hatte zwar Manches aus Eschenburg's Uebersetzung benutzt, aber ungleich mehr neu übersetzt und umgewandelt. Auch von Schröder's Plan acceptirte er Einiges; wenn er aber auch dessen Ideen nicht ganz folgte, so weicht doch Bürger häufig genug von dem Original ab, indem er nicht nur viele Auslassungen machte, sondern

Digitized by Google

ſelbſt auch Vieles hineindichtete. Auch Bürger läßt den König Dunkan gar nicht erſcheinen. Nach der erſten Hexenſcene berichtet der verwundete Soldat einem Trabanten des Königs über den Hergang der Schlacht. Von der hierauf folgenden zweiten Hexenſcene möge der Anfang als Probe dienen, wie Bürger das Widrige der Hexenſprache auszudrücken trachtete:

Erſte Hexe. Wo geweſt, Schweſterle?
Zweite H. Schweine gewürgt!
Dritte H. Schweſterle, wo du?
Erſte H. Kaſtanien hatt ä Schiffersweib im Schooß,
Und ſchmatzt' und ſchmatzt' und ſchmatzte dir drauf los!
„Mir auch, ſagt' ich, ä Biſſel!" —
„Quark dir, Thranhexe! Marſch!" —
Grunzte der vollwampigen Bache Rüſſel. —
Hu! Donner, Hagel, Mord und Gift!
Ihr Kerl iſt zur Türkei geſchifft.
Im Siebe ſchwimm' ich nach, ich kanns!
Wie eine Ratte, ohne Schwanz.
Mein Sixchen, das thu' ich, mein Sixchen!
Zweite H. Thu das, thu das Nixchen!
Ich borg' dir auch ä Wind darzu ꝛc.

Als Macbeth und Banquo nach dieſer Scene erſcheinen, werden des Erſtern Worte über den „ſchönen und häßlichen Tag" durch den vorausgehenden Satz erläutert: „Hu! welch ein Donner und Schlackerwetter! Aber wir haben geſiegt!" — Der Dank des Königs, ſeine Ernennung zum Than von Cawdor und die Anmeldung des Königlichen Beſuchs erhält Macbeth durch ein Königliches Schreiben, worauf bereits der erſte Akt durch eine von Bürger eingeſchobene Hexenſcene beendet wird. Dieſe ganze Scene möge hier folgen:

(Haide. Blitz und Donner.)

Die drei Hexen von verſchiedenen Seiten.

Alle. Fiſchgen lockt der Angelbiſſen;
Gold und Hoheit das Gewiſſen.
Erſte H. Herzchen, Herzchen, ſahſt du Den?
Zweite H. Hab' ihn ſtäubend reiten ſehn.

Digitized by Google

Hu! Wie trieben Gert' und Sporn
Seinen Hengſt durch Korn und Dorn!

Erſte Hexe. Herzchen, Herzchen, ſahſt du ihn?
Dritte H. Sah ihn glupen, ſah ihn glühn;
Hört' ihn murmeln, ſah ihn fechten,
Mit der Linken, mit der Rechten.
Alle. Wohlgeködert! Wohlberückt?
Vögelchen hat angepickt.
Fiſchgen lockt der Angelbiſſen;
Gold und Hoheit das Gewiſſen.
Erſte H. Riſch, ihr Schweſtern, hinteran,
Eh er ſich ernüchtern kann!
Zweite H. Wo durchnachten wir alsdann?
Erſte H. Oben auf dem Burg-Altan.
Dritte H. Hurtig, hurtig angeſpannt,
Und das Fuhrwerk hergebannt!
Alle. Dreimal Hui von Land und Meer
Bannt uns Roß und Wagen her.
Eine Wolk' iſt die Karoſſe;
Donnerſtürme ſind die Roſſe.
Hui Hui Hui! heran, heran!
Rollt uns auf den Burg-Altan.

(Rauſchend ab.)

Der zweite Akt, in welchen noch die letzten Scenen des I. Aktes hinübergezogen ſind, beginnt gleich mit der erſten Unterredung der Lady Macbeth mit ihrem Gemahl, wobei in ihre Reden Einiges aus dem vorausgehenden Monolog gemiſcht iſt, da die ganze Scene, in der ſie den Brief erſt erhält und lieſt, wegfällt. Die Ankunft des Königs wird uns nur durch eine kurze Scene Banquo's und Roſſe's angezeigt, wobei die Worte Dunkan's über die angenehme Lage des Schloſſes dem Banquo, des Letztern Bemerkungen dem Roſſe zuertheilt ſind. Die nächſte Scene, Macbeth's Monolog („Wär's abgethan" ꝛc.) und ſeine zweite Unterredung mit ſeinem Weibe, ſpielt in einem Vorſaale des Schloſſes; dann wird uns Banquo in ſeinem beſondern Schlafgemach vorgeführt; doch iſt das Geſpräch zwiſchen ihm, ſeinem Sohne Fleance und Macbeth hier in einen Monolog Banquo's verwandelt. Für die nächſte Scene, in der der Mord

Digitized by Google

geschieht, ist sonderbarer Weise Macbeth's Zimmer bestimmt, und auch dieser zweite Akt wird durch eine von Bürger hinzugedichtete Hexenscene geschlossen, in welcher nach der nunmehr geschehenen blut'gen That die Hexen einen Tanz und Gesang ausführen. In dieser Scene von sechszig Versen bildet nach den Solis der drei Hexen der stets wiederkehrende Chorgesang den Refrain:

Lust an Unlust das ist Lust;
Krau't und kitzelt uns die Brust!

Im dritten Aufzug ist die Folge der Situationen nach dem Original so ziemlich beibehalten, nur daß die Ermordung Banquo's nicht auf der Scene ausgeführt wird. Bei dem Erscheinen von Banquo's Geist gibt der Bearbeiter die Anweisung: „Banquo's Geist erhebt sich auf Macbeth's Platz". — Der Akt schließt mit jener Hexenscene (bei Shakespeare Akt III. Scene 5.), in welcher die Hexen von ihrer Meisterin, der „Hexenaltfrau", wegen ihres eigenmächtigen Handelns zur Rechenschaft gezogen werden und nun Anweisungen erhalten, wie weiter gegen Macbeth zu verfahren sei.

Der vierte Akt beginnt mit der großen Scene Macbeth's bei den Hexen, den Erscheinungen und neuen Prophezeihungen. — Die Scene im Schlosse Macduff's schließt mit der Warnung, welche der Lady Macduff's durch einen Fremden zukommt, ohne daß die Ermordung der Familie selbst vorgeführt wird. Dann folgt die Scene in England: die lange Unterredung zwischen Malcolm und Macduff und Rosse's Bericht über die Thaten Macbeths.

Im fünften Akte, der mit der nächtlichen Wandelung der Lady Macbeth beginnt, ist dem von Shakespeare so sehr kurz angekündigten Tode der Königin eine etwas ausführlichere Schilderung zu Theil geworden. Als das „Weibergeschrei" hinter der Scene vernommen wird, entfernt sich Macbeth, weil solches „seinen Ohren fatal" ist. Er gebietet dem Arzt, zu sehn was es ist, und geht in ein inneres Gemach. Der Arzt geht „nach der Vorderthür" zu fragen, was es gebe? Dann findet folgendes Gespräch statt:

Kammerfrau. (hereinstürzend) Kommen Sie, lieber Doctor, um Gotteswillen, kommen Sie! Die Königin — hat's weg.

Arzt. Was? Doch nicht todt? Unmöglich!

Digitized by Google

Kammerfrau. Ja! Ja! Ja! — Das war ein Aufruhr in ihrem Bette! Wie mit halb erdroſſelter Kehle rief ſie: Hülfe! Hülfe! Dann gab's Ach und Krach. Wie ich herzulief, zuckte, röchelt' und ſchnappte ſie zum letzten mal. Was für Klauen ihr das Geſicht auf den Rücken gedreht haben, mag der allmächtige Gott wiſſen.

Arzt. Das iſt ohnzweifel ein Schlagfluß, Madam. Ein Aderlaß hilft vielleicht noch.

Kammerfrau. O vergeblich! Vergeblich! Wer kann Gottes Gericht aufhalten?

Arzt. Ich werde gleich kommen, wenn ich's dem Könige gemeldet habe. (Kammerfrau eilend ab.)

Vierter Auftritt.

Arzt. Macbeth und Seyton herauskommend.

Macbeth. Nun hurtig, Seyton! Wie ich dir befohlen habe. (Seyton ab.) Was gab's, Doctor?

Arzt. Die Königin ſoll der Schlag gerührt haben; ja ſie ſoll — ſoll todt ſein. Ich eile, zu ſehen, was hierbei noch zu thun ſein möchte. (ab.)

Macbeth. (Allein) Sie hätt' ein andermal ſterben ſollen. Es würde wohl einmal Zeit zu dieſer Nachricht gekommen ſein. ꝛc.

In den nun folgenden kurzen Schlachtſcenen fällt nicht der junge Siward durch Macbeth's Schwert, ſondern „ein engliſcher Officier". Höchſt ſonderbar iſt, daß Bürger das engliſche Heer gar nicht vorführt, daß auch das Abhauen der grünen Zweige wegfällt, während dennoch das Nahen des Birnam-Waldes Macbeth gemeldet wird. In dem Entſcheidungskampfe zwiſchen Macbeth und Macduff iſt nichts geändert, als der Schluß. Nach Macbeth's letzten Worten — „Verdammt ſei, wer zuerſt ruft: halt! Genug!" — heißt es weiter:

(Gefecht. Macbeth fällt.)

Macduff. Ergreift nun, Geiſter der Rache, die Seele des Verruchten! Und ihr beruhigt euch, wimmernde Schatten meines huldreichen Königs, meines ſüßen Weibes, meiner holden Kinder! Des Tyrannen Schwert will ich zerbrechen und als Weihſtücke über euren Gräbern aufhangen. — (Rafft Macbeths Schwert auf.) Nun, Malcolm, komm und tritt ihm auf den Nacken! Die erſte Stufe zu deinem rechtmäßigen Throne! (ab.)

Macbeth. (Sterbend.) Iſt das die Erfüllung? Entſetzlich! O Hölle, daß ich mich von deinem Doppelſinne täuſchen laſſen mußte! — Meinen

Digitized by Google

Ohren haſt du Wort gehalten, nicht meinen Hoffnungen. — Verfluchter Ehrgeiz! — Nun iſt's aus, das bunte Gaukelſpiel! — Der Vorhang rauſcht! — die Lichter verlöſchen — und ich erwache in dicker Finſterniß, kalt angeweht von dem Grauſen der Hölle. — Meine Seele watet in Blut! — Im Blute der Unſchuldigen! der Strom ſchwillt — ſchwillt — hebt mich empor. — Ich kann mich nicht mehr halten — Seufzer und Flüche brauſen mir nach, wie Stürme — ſie treiben — ſie wälzen — mich wälzen die Wogen hinunter — hinunter zieht mich die Hölle — oh! — Verlohren bin ich! Auf ewig verlohren! — oh! — (Stirbt.)

Es kommen nun Malcolm (Donalbain iſt ganz weggelaſſen), Roſſe, Edelleute und Soldaten. Macduff zeigt dem Prinzen „den Raubgeier, mit erſchlafften Flügeln und Klauen". Mit Malcolms Gelöbniß, Balſam in die Wunden des zerſchlagenen Vaterlandes zu gießen und mit Macduffs Huldigung endet die Tragödie.

1785. **Die luſtigen Weiber von Windſor**, in einer ſehr freien Bearbeitung unter dem Titel:

Gideon von Tromberg, Poſſe in drei Akten, nach Shakeſpeare, von W. H. Brömel. (Gedruckt in deſſen: „Beitrag zur deutſchen Bühne". Leipzig 1785.)

Der Stoff iſt hier ganz auf deutſche Verhältniſſe übertragen und die Bearbeitung weicht ſehr weſentlich von Shakeſpeare ab. Eine Nachbildung der Rekruten-Scene aus dem II. Theil Heinrichs IV. eröffnet das Stück, indem Gideon von Tromberg (Falſtaff) drei Rekruten (es ſind dies aus Heinrich IV. Schimmlicht, Schatten und Schwach) anwirbt, wozu er, laut einer Bekanntmachung, befugt iſt, „ſo lange der Krieg dauert". Gleich darauf theilt er ſeinem ſpitzbübiſchen Helfershelfer Lips mit, wie er auch durch eine Liebſchaft mit der Frau des Amtmanns ſeinen heruntergekommnen Geldbeutel wieder füllen wolle. Es folgen noch ein paar Reminiscenzen aus Heinrich IV., ſo ein kurzer Monolog: „Alle Leute ſuchen was darin, ſich über mich luſtig zu machen" ꝛc.; dann in der Scene mit einem Amtsboten, der ihn ausſpänden will, und welchen Gideon ſtets mit nicht hingehörigen Fragen (Falſtaff und der Lord Oberrichter) unterbricht. Dann folgt eine Scene mit zweien ſeiner Gläubiger, einem Weinſchenk und einem Brandtweinbrenner, die von ihm Bezahlung verlangen. Nach vielem Hin-

Digitized by Google

und Herreden nöthigt sie Gideon zum Trinken und will ihnen ein paar Lieder dabei singen, die ihnen gefallen würden. Da die Andern sich weigern, sie zu hören, verspricht er ihnen, wenn ihnen keins von den drei Liedern gefallen würde, so wolle er sie augenblicklich bezahlen, im andern Falle müßten sie noch ein Jahr warten. Ihrer Sache hierbei sicher, gehn die Gläubiger darauf ein und versichern nach den ersten beiden Liedern, daß sie gar nichts taugen. Endlich zieht Gideon seinen Geldbeutel hervor und singt:

„Thu dich auf mein Beutelein,
Die Herren woll'n bezahlet sein.
„Nicht wahr, das gefällt euch?"

Beide rufen: „Versteht sich!" worauf Gideon seinen Beutel wieder einsteckt und nach seinem Abkommen gewonnen hat. Aus den „Lustigen Weibern" sind sodann nur die Verabredungen zwischen Falstaff mit Ford (hier „der Amtmann"), sowie die Scenen mit den beiden Frauen, das Verstecken Falstaff's im Waschkorb u. s. w. nachgebildet. Schon beim zweiten Stelldichein wird Gideon in ein Gartenhaus gelockt und eingeschlossen, worauf der Amtmann daselbst Feuer anlegt. Nachdem der Eingesperrte einige Zeit damit geängstigt worden, bittet die Gastwirthin Ursula, die ihn während des Stückes mit seiner Liebe und mit Mahnungen wegen seiner Schulden verfolgt hat, ihn zu schonen, er sei ihr Bräutigam. Gideon muß versprechen, sie zu heirathen, und nachdem Lips noch Bericht über das bisherige Vagabonden-Leben seines bisherigen Herrn erstattet hat, schließt die Komödie.

Das Stück wurde in Berlin i. J. 1785 aufgeführt.

1785. „**Julius Cäsar** oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in sechs Handlungen von Shakespear. Für die Mannheimer Bühne bearbeitet und zum ersten mal daselbst aufgeführt den 24. April 1785. Mannheim 1785.

Verfasser dieser interessanten Bearbeitung ist der damalige Intendant des Mannheimer Theaters Freiherr von Dalberg. Derselbe gibt in einem Vorwort zu dem gedruckten Buche selber an, daß die Veränderungen, die er mit diesem Meisterstücke des unsterblichen Shakespeare" vornahm, sowohl mit Rücksicht auf die theatralische Wirkung, wie auch auf die sceni-

Digitized by Google

schen Schwierigkeiten geschehen mußte. Die wesentlichste Umwandelung dabei liegt in den letzten Akten, indem Lepidus und Octavianus ganz wegbleiben, wofür eine ganze große Scene eingeschaltet ist, deren Inhalt zum größern Theil Shakespeare's Coriolan entnommen ist.

In den ersten Akten ist namentlich im Interesse einer Vereinfachung der Scenerie Vieles gekürzt und zusammengezogen. Der erste Akt enthält die Scene des Flavius und Marullus mit den Bürgern, die beiden Auftritte Cäsar's und die Gespräche zwischen Brutus, Cassius, Casca und Cinna. Dann folgt im 2. Akte die Verschwörung im Hause des Brutus, und die Scene der Portia mit dem Wahrsager, dessen Rolle hier mit der des Artemidorus verschmolzen ist. Den dritten Akt füllt dann die Ermordung Cäsar's aus, und die daran sich schließenden Scenen des Marc Anton u. s. w. Die Scenen vor dem Forum nehmen dann einen besondern (den 4.) Akt ein. Nachdem der Aufruhr erregt ist und Marc Anton eine schriftliche Nachricht von Octavius und Lepidus empfangen hat, schließt Marc Anton den Akt mit dem Rufe: „Krieg, Rache und Verderben über Cäsar's Feinde! über Brutus und seine Mitverschworene! (Er zieht sein Schwert und stürzt ab)."

Der fünfte Akt beginnt mit einem kurzen Gespräche zwischen Brutus, Casca und Cinna; dann erscheint des Brutus Diener Lucius, und nun erfolgt die nur wenig umgewandelte, auf andere Personen und Verhältnisse übertragene Scene aus Coriolan:

Lucius. So eben ist Porzia, eure Gemalin, aus Rom angelangt. Ihr folgen eine Menge Bürger und edle Weiber. Sie verlangt vorgelassen zu werden.

Brutus. (betroffen) Porzia? (zu Lucius) Sie allein komme, die übrigen aus Rom soll man vom Lager entfernt halten. (Lucius ab.) Was mag diese ihre unerwartete Erscheinung bedeuten?

Casca. Neue Friedensvorschläge — ganz gewiß!

Brutus. Dazu ist es zu spät! Ihr wißt meinen Schwur, laßt uns allein.

(Casca und Cinna gehen ab.)

Brutus. Meine Gemalin ist angekommen? Roms ehrwürdigstes Weib! das Theuerste, was mir auf dieser weiten Welt übrig ist! — Aber hinweg, Zärtlichkeit! zerreißt, Vorrechte und Bande der Natur! Es sei Tugend, hartnäckig zu sein.

Digitized by Google

Porzia. Brutus. In der Folge Casca.

Porzia. (tritt mit höchſt edelm Anſtand und Würde langſam ein; ihr niedergeſchlagener Blick verräth Furcht und Zärtlichkeit. Sie beugt das Knie zur Erde.) Mein Gemal und Herr.

Brutus. (entſchloſſen, aber nicht rauh.) Was ſoll dieſe Verbeugung, dieſer Blick? — er könnte mich zerſchmelzen, denn ich bin nicht aus ſtärkerm Tone gebildet, als andere. Aber jetzt iſt es nicht Zeit, den zärtlicheren Gefühlen Platz in dieſem Herzen einzuräumen. (er hebt ſie auf.) — Porzia, dies ſind nicht mehr die Augen, die ich in Rom hatte!

Porzia. Der Kummer, der mich ſo entſtellt, macht, daß du das glaubſt.

Brutus. O ich habe die Sprache von zärtlicher Freundſchaft ganz vergeſſen; mein Ton iſt wild und mein Blick blutig.

Porzia. Fürwahr, Brutus Gattin waget viel, durch ein ganzes Heer bewaffneter Römer zu dringen, um ihrem, wider Rom erzürnten Gemal das letzte Opfer ihrer zärtlichen Liebe, und zugleich den letzten Gruß ſeiner in Rom hinterlaſſenen unglücklichen Kinder zu bringen.

Brutus. Das letzte Opfer? — (etwas gerührt.) Dies wollen die Götter verhüten.

Porzia. Und doch, ſcheint es, haben ſie ein ſchreckliches Schickſal über uns beide verhängt. Du verließeſt Rom, ohne einmal einen Abſchiedskuß von mir zu nehmen. Porzia iſt aus ihres Gatten Herz geriſſen. Ewigkeit war einſt auf unſern Lippen und in unſern Augen; Götterluſt in jedem Geſichtszug; kein Theilchen unſers Weſens ſo arm, das nicht von Wonne des Gefühls überfloß. — Es muß noch künftig ſo ſein ꝛc.

Es folgt hier eine ziemlich lange Unterredung, in welcher Brutus ſeiner Gattin die ſtrengen Pflichten auseinanderſetzt, nach denen er zu handeln habe; endlich bricht er das Geſpräch ab:

Kein Wort weiter! Für ſein treues ehrenvolles Weib hat Brutus ein vertrauliches Herz — für die Abgeſandten Roms aber hat er kein Ohr, das er ihr ohne Zagen öffnen kann. (er ruft) He, Casca! (Pauſe)

Casca. (kömmt.)

Brutus. Rufe ſogleich Cinna und die Tribunen hieher!

Casca. (ab.)

(Feierliche Pauſe.)

Digitized by Google

Vorige. Cinna. Casca und sechs Tribunen.

Brutus. Porzia, meine Gemalin, kommt im Namen Roms, mit uns zu reden. Merkt auf: denn ich will keine Gesandtschaft von Rom insgeheim hören. — Euer Gesuch also?

Hier nun folgen wieder die längern Reden der Volumnia aus Coriolan. Da Brutus bereits erschüttert ist, hört man Trommeln in der Ferne. Cinna entfernt sich, um die Ursache zu erfragen. Er kommt zurück und meldet: Cassius sei mit den Seinen ins Lager gerückt und fordere von Brutus eine wichtige Unterredung.

Brutus. O meine theure Gemalin, das schreckliche Loos ist geworfen! Ihr seht —

Porzia. Ich verstehe! wo Männer reden, müssen Weiber schweigen! wo unauslöschliche Rache spricht, muß die Stimme des Friedens schweigen! (Pause. Sie fällt ihm um den Hals.) Leb wohl, Brutus, mein theurer Gemal! — leb wohl! (sie stürzt ab.)

Hieran reiht sich nun der Zwist des Brutus mit Cassius und ihre Versöhnung, die Scene mit Cäsar's Geist, worauf eine neue Unterredung der Feldherrn folgt, mit deren Aufbruch zur Schlacht der Akt endet. Auch dieser Aktschluß gehört ganz dem Bearbeiter an.

Auch der letzte Akt hat eine bedeutende Umwandelung erfahren, indem Cassius in Brutus' Gegenwart an seinen Wunden stirbt und Brutus von dem rächenden Geiste Cäsar's weiter verfolgt wird. Cassius, bereits schwer verwundet, erwartet seinen Tod, als Brutus erscheint.

Brutus (stürzt herein, mit fliegendem Haar, ohne Schwert). Hinweg, verdammter Geist! wohin verfolgst du mich! Schreckbild! Du? Du willst mich fliehen lehren? Du? tausendfache Lanzen! — der nahe Tod selbst, konnt' es nie! und du sträubst mir alle Haare empor? das Blut meiner Wunden erstarrte vor dir? Das Mark meiner Gebeine ist erschüttert! Ha wo bin ich sicher? wo? — hier? — dort zwischen Tigern und Löwen! zwischen furchtbaren Schatten erschlagener Brüder! — Cassius! Cinna! Casca! alle meine Freunde! wo seid ihr? — ermordet!

Cassius. Brutus!

Brutus. Wer ruft? — war das nicht Cassius Stimme? — Ha, sein Geist vielleicht? oder ein neues Schreckbild meiner Fantasie!

Cassius. Brutus! mein Freund —

Digitized by Google

Brutus. Schon wieder! — wer du auch seist zwischen diesen schreckbaren Felsen — hier ist Brutus!

Cassius. Brutus, ich sterbe —

Brutus (der sich ihm nähert). Götter! — Cassius, du lebst? — du lebst, um Brutus überwunden, als einen Flüchtling herumirren zu sehen?

Cassius versucht noch, dem Brutus Hoffnung auf einen siegreichen Ausgang zu erwecken und stirbt dann. Seine letzte Unterredung führt dann Brutus mit dem Diener Lucius, bis er durch das Kriegsgetümmel und Geschrei der Flüchtigen unterbrochen wird. Brutus zieht wüthend des Lucius Schwert, als der Geist Cäsar's wiederum erscheint.

Brutus (erschreckend). Ha! auch du wieder hier? — hinweg, verdammter Geist! hinweg! ich folg dir. (er fällt in das Schwert. Der Geist Cäsar's verschwindet).

Die Tragödie schließt sodann mit der Lobrede, welche Marc Anton dem Brutus beim Anblick seiner Leiche hält.

So kam das Stück 1785 den 24. April in Mannheim zum ersten Male zur Aufführung und zwar mit entschiedenem Beifall. Die Hauptrollen waren in den Händen von Beck (Cäsar), Beil (Marc Anton), Böck (Brutus) und Iffland (Cassius). Auch für die Ausstattung war ungewöhnlich viel gethan und das Stück blieb lange Zeit auf dem Repertoire.

1785. Coriolan, Trauerspiel von Dyk*), Leipzig 1785. In dieser sehr freien Bearbeitung der Shakespeare'schen Tragödie sollen vor Allem die Prinzipien des „regelmäßigen" Trauerspiels gewahrt bleiben. Von den Charakteren ist am meisten Menenius Agrippa eingeschränkt worden, wogegen dem Aufidius eine Gattin gegeben worden ist, um durch diese seine Handlungsweise gegen Coriolan mehr motiviren zu lassen. Auch sonst enthält das Stück Vieles, das dem deutschen Verfasser ausschließlich gehört. — In Berlin kam Dyk's „Coriolan" i. J. 1787 (den 18. Januar) zur Aufführung, ohne aber sonderlich anzusprechen. Fleck spielte den Coriolan, Döbbelin: Menenius, Mad. Gensike: Volumnia.

1786. Ein anderes Drama von Dyk „Thomas More" (gedruckt in Dyk's „Nebentheater" Bd. 4., Leipzig) enthält mehrere Scenen aus

*) Dr. phil. J. G. Dyk, geb. 1750, war Buchhändler in Leipzig und starb 1813.

Digitized by Google

Shakespeare's „Heinrich VIII.", diejenigen, in welchen besonders der Charakter der Anna Boleyn entwickelt ist.

1786. Die lustigen Weiber zu Windsor. Ein Lustspiel von Shakespeare, mit zwölf Kupfern von Chodowiecky. Göttingen 1786.

In dieser ziemlich getreuen Uebersetzung des Lustspiels sind nur einige ganz unbedeutende Kürzungen im Dialog gemacht. Abgesehen von diesen wenigen Stellen ist das Original durchaus unverändert gelassen.

1787. Makbeth, in der Bearbeitung von Bürger, wird den 28. December im Berliner Nationaltheater gegeben, und zwar mit großem Erfolg. Fleck spielte Macbeth, Mlle. Döbbelin die Lady M. Die Musik zu den Hexenchören war von Reichardt („fürchterlich schön", wie es in einer Kritik der „Annalen des Theaters" heißt). In Dekorationen und Ausstattung scheint für dies Stück ganz Ungewöhnliches geleistet worden zu sein.

1788 den 16. August wurde in Berlin zum ersten Male „Der Kaufmann von Venedig" (in vier Aufzügen) aufgeführt, vermuthlich in Schröder's Bearbeitung*). Fleck spielte den Shylock und sprach dazu folgenden interessanten, von Ramler verfaßten Prolog:

Nun das kluge Berlin die Glaubensgenossen des weisen
Mendelssohn höher zu schätzen anfängt, nun wir bei diesem
Volke (dessen Propheten und ersten Gesetze wir ehren),
Männer sehn, gleich groß in Wissenschaften und Künsten;
Wollen wir nun dies Volk durch Spott betrüben? dem alten
Ungerechten Haß mehr Nahrung geben? und Röthe
Denen ins Antlitz jagen, die menschenfreundlich gesinnet
Gegen arme Christen und Juden gleich gütig sich zeigen? —
Nein, dieß wollen wir nicht Wir schildern auch bübische Christen,
Schildern (mit Abscheu) verfolgende Christen; wir tadeln der Klöster
Zwang und Grausamkeit an den eigenen Glaubensverwandten.
Unser Schauspiel zeigt das Lächerliche, das Laster
An dem entarteten Adel und an den Tyrannen der Erde,
Höhnet den schlechten Arzt, beschimpft den bestochenen Richter,
Straft den geizigen Diener des Altars. — In Nathan dem Weisen
Spielen die Christen die schlechtere Rolle, im Kaufmann Venedigs
Thun es die Juden. — Nur wen es jücket, der kratze sich! so sagt
Unser Hamlet. Wir sagen: Wer heile Haut hat, der lache.

*) In den Kritiken, die ich über die Vorstellung erlangen konnte, heißt es nur: „von Shakespear". Fischer's Bearbeitung ist in drei Akten.

Digitized by Google

1788, 12. März. Othello wird im Berliner Nationaltheater aufgeführt. (In welcher Bearbeitung, unbekannt). Fleck, der den Othello spielte, erhielt die erste Aufführung zu seinem Benefiz.

1788, 1. Juni. Macbeth, in einer Bearbeitung vom Freiherrn v. Dalberg und in Mannheim zum ersten Male gegeben. Böck: Macbeth; Mad. Rennschüb: Lady Macbeth; Beck: Macduff; Beil: Banquo. Auch bei dieser Bearbeitung hatte Herr v. Dalberg Mancherlei hineingedichtet. Nach einem Berichte über die erste Vorstellung „wollte das Stück nicht so ganz gefallen". — Ebenso wenig Erfolg hatte i. J. 1789 „Timon von Athen", gleichfalls von Dalberg bearbeitet. (Böck: Timon, Iffland: Apemantus, Beck: Alcibiades).

— **1788. Richard der Dritte.** Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Weise bearbeitet von Joh. Perchtold. Regensburg 1788. Das Stück ist nur eine Prosa-Bearbeitung des F. Chr. Weiße'schen Trauerspiels, ohne daß der Bearbeiter Etwas aus Shakespear's Tragödie dafür benutzt hätte.

1789. Koriolan. Trauerspiel in fünf Aufzügen „nach Shakespear" von **Schink**, im K. K. Nationaltheater zu Wien aufgeführt. *)

Nach Schink's Anschauungen über die Aufführbarkeit Shakespeare'scher Stücke ist auch diese Tragödie bedeutend umgestaltet. Das Stück beginnt, da Cajus Marcius schon im Kriege gegen die Volsker und sein Weib Virgilia und seine Mutter, die von Schink den Namen Veturia erhalten hat, seiner Rückkehr entgegensehn. Der erste Akt schließt mit der Tribunen Brutus und Sicinius Berathung, den Hochmüthigen zu stürzen. Der zweite Akt enthält Coriolans Bewerbung um das Consulat und den ersten gegen ihn losbrechenden Tumult. Im dritten Akte wird der Held durch seine Mutter Veturia bestimmt, in den Senat zurückzukehren und das Geschehene wieder gut zu machen. Diesen Scenen schließt sich dann der neue Aufruhr an, der zur Verbannung des Helden führt. Alle diese Volksscenen u. s. w. sind außerordentlich gekürzt. Der vierte Akt, bei den

*) Nach mehreren Bücher-Katalogen erschien diese Bearbeitung Schink's im Drucke 1790 in Leipzig. Für meine Mittheilung habe ich das in der Bibliothek des K. K. Hofburgtheaters befindliche Original-Manuscript benutzt. — Auch alle sonstigen Mittheilungen über Wiener Aufführungen habe ich in Wien selbst der dortigen Theaterbibliothek entnommen oder aus den musterhaft geführten Repertoir-Registern daselbst ausgezogen, die mir mit dankenswerthester Bereitwilligkeit zur Benutzung überlassen wurden.

Digitized by Google

Volskern, beginnt mit einem Gespräch zwischen Tullus Aufidius und einem Feldherrn der Volsker, Flavius, woran sich Coriolan's Erscheinen bei seinem Feinde und sein Bündniß mit diesem knüpft. Dann folgt eine Verwandlung, nach welcher die Bestürzung in Rom geschildert wird und mit des Menenius Entschluß, zu Coriolan ins Lager zu gehn, endet dieser Akt.

Wenn der Bearbeiter bis dahin sich auf scenische Vereinfachungen, Kürzungen und kleine Einschaltungen beschränkt hat, so gibt er im letzten Akte eine völlige Umarbeitung des Originals. Zuerst kommt Menenius zu Coriolan und wird zurückgewiesen; dann hat Coriolan eine ziemlich ausgeführte Scene mit Tullus Aufidius, in der wir schon des Letztern gereizte Stimmung erkennen, der gegenüber Coriolan sich nur mit Mühe zur Mäßigung zwingen kann. Dann folgt die große Scene mit der Mutter, aus derem Ausgang der Volsker Hoffnung schöpft, seine Rache schnell zur Reife kommen zu sehn. Flavius erstattet dem Aufidius Bericht über die Mißstimmung, die in der Volsker Lager gegen Coriolan zum Ausdruck komme. Die Scene wird hier nicht, wie bei Shakespeare, nach Antium verlegt, sondern alles Weitere geht noch im Lager vor. Tullus Aufidius reizt den Helden so, daß dieser sein Schwert zieht, worauf Flavius und die Verschworenen erscheinen. Sie dringen auf Coriolan ein, und dieser stößt einen von ihnen nieder. Während des Tumultes drängt sich nun Coriolan's Mutter, Veturia, durch die Verschwornen. Sie stellt sich dem Aufidius mit flammender Rede entgegen; Aufidius aber höhnt ihn, daß er sich von Weibern schützen lasse.

Coriolan. Nicht länger in diesem Ton. Mutter! hörst du des Knaben Spott? (sich vor die Stirn schlagend, und in Thränen ausbrechend.) Mutter, Mutter, was hast du aus mir gemacht?

Veturia. Sei ruhig, ich will's wieder gutmachen, was ich verdarb. Laß mich nur, ob ich gleich ein Weib bin. Habt Ihr vergessen, was mein Sohn that, wie er Euch zu Paaren trieb, was Eure Greise, Eure Jünglinge geworden sind? Und du, von seinem Schwertstreich gezeichneter, fünfmal geschlagener Prahler, hast auch du vergessen? (feurig.) Ich zog ihn so, an meiner Brust sog er seine Tapferkeit. Dieser Arm gab ihm sein Schwert, meine Reden gossen Muth in seine Seele; kommt nur, und versucht Eure Kräfte!

Digitized by Google

Aufidius. Nieder mit ihm, laßt Euch eines Weibes Geſchrei nicht abhalten!

(Die Mörder wollen über ihn.)

Veturia (ſtellt ſich vor Coriolan, und deckt ihn, und reißt einem von ihnen das Schwert aus der Hand). Nun laßt ſehen, was ihr könnt. Ich hab' ein Schwert. Wißt ihr noch nicht, daß Muth in einem Weibe ſich ſelbſt überſpringt. Laßt ſeh'n!

(Der Soldat will ihr das Schwert entreißen.)

Veturia (ringt mit ihm). Ohnmächtiger!

Coriolan (ſie umfaſſend). Mutter!

Aufidius. Haut auch ſie nieder!

Coriolan (hervorſpringend, ſein Schwert in der Hand, ſie wieder deckend). Wagt's — feige Sklaven — Wollt ihr Eure Hände mit Weiberblut waſchen? Um aller Götter willen, Mutter, das Schwert! (entringt ihr's.)

Veturia. Auch du? (ſinkt entkräftet nieder).

Coriolan (Wirft das Schwert weg und kniet neben ihr). Mutter, Mutter! (ſchüttelt ſie) umſonſt, todt, todt! O, mit dir! Stürzt nun eure Schwerter über mich, ich will nicht zücken. (Sie ermorden ihn.) Habt Dank! meine Mutter! (ſtirbt.)

Veturia (zu ſich ſelbſt kommend, findet das Schwert, das Coriolan fallen ließ). Hab ich dich wieder — gut! ich habe noch Kräfte (erblickt den Ermordeten). Götter! Götter! Ewige Götter! Blut! Blut! O mein Sohn, mein Sohn! (ſtürzt auf ihn) Du hin? Weh! Weh! (ſich aufrichtend) Fluch über Euch! — O mein Sohn!

Aufidius. Führt ſie fort!

Veturia. Von ihm, von ihm fort? — Wer will das? Nimmermehr! Eure Schwerter über mich — um aller Götter willen — Eure Schwerter über mich! — Mein Sohn hin, mein edler Sohn! Seht ihr's, da ſteigt er auf, Blut in ſeinen Locken, reicht mir ſeine Hand! Seht ihr's? Ja — (ſtürzt in das Schwert.) Da bin ich, Sohn — ſo! ſo! (ſinkt und ſtirbt.)

Aufidius. (Beide Leichname lange mit ſtummem Entſetzen betrachtend.) Meine Wuth iſt vorüber, und die Reue ergreift mich — könnt' ich euch wieder wecken? — Hebt ſie auf — Schlagt die Trommeln, laßt ſie traurig tönen; ſenkt die Spieße zur Erde — und weint mit mir. Koriolan, Veturia, größere Namen wird nie ein Römer ausſprechen.

(Traurige Muſik. Beſchäftigung um die Leiche. Der Vorhang fällt.)

Digitized by Google

UNIVERSITY CALIFORNIA

1790. Der neue Hamlet, worin Pyramus und Thisbe als Zwischenspiel gespielt wird. Von J. v. Manvillon. (In „Gesellschaftstheater", Leipzig 1790).

1791. König Johann, in Weimar unter Goethe's Leitung aufgeführt. (In prosaischer Uebersetzung.)

1791. Coriolan, von Dalberg bearbeitet, in Mannheim aufgeführt, jedoch ohne sonderlichen Erfolg. (Boek: Coriolan, Mad. Rennschüb: Volumnia, Beil: Menenius Agrippa).

1792. Viel Lärm um Nichts, von Schröder bearbeitet, in Hamburg d. 26. Oktober zum ersten Male aufgeführt.

1793. Kleopatra. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Julius Reichsgrafen v. Soden. Dem Verfasser dieses Stückes war es nicht unbekannt, daß Shakespeare „an der Spitze" der bisherigen Bearbeiter dieses Sujet's stand. Aber Herr v. Soden versichert im Vorwort: Er habe die Geschichte studirt und habe sich bemüht, „in ihr mehr Bestimmtheit der Charaktere zu suchen", als er in den bisherigen Bearbeitungen fand. Das Stück ist an sich keine üble Arbeit, aber trotz seines guten Vorsatzes ist der Autor — was die „Bestimmtheit der Charaktere" betrifft, doch bedenklich hinter seinen von ihm mißachteten Vorgängern zurückgeblieben. Das Stück schließt ebenfalls mit dem Erscheinen des Octavius Cäsar an Kleopatra's Leiche.

1793. Die Quälgeister, Lustspiel in fünf Aufzügen von Heinrich Beck. (Freie Bearbeitung von Shakespeare's **Viel Lärm um Nichts**) in Wien aufgeführt. Das Stück erschien im Drucke 1801, Frankfurt a. M.

Die Handlung ist, wie auch schon bei J. J. Engel, in die moderne Gesellschaft verlegt, doch ist darin von Shakespeare ungleich mehr beibehalten, als in Engel's „Vermählungstag". Sowohl die heitern Charaktere des Benedict (Hauptmann von Linden) und der Beatrice (Isabelle), als auch die grotesken Figuren des Gerichtsdiener Dogberry (heißt hier Duppering) ꝛc. sind beibehalten. Die Exposition, die Vexirungen auf dem Balle, Don Juan's Einleitung zur Intrigue u. s. w. stimmt in den Hauptzügen mit dem Original überein. Nur die erste Gerichtsscene ist hier schon in den 1. Akt verlegt. Derselbe schließt mit des Prinzen und der Andern Verabredung: Isabelle und den Hauptmann von Linden ineinander verliebt zu machen. Im 2. Akte, bei der Ausführung der Intrigue gegen das widerspänstige Liebespaar weicht der deutsche Verfasser von Shakespeare darin ab, daß Isabelle nicht ins Garn geht, sondern das über sie geführte

Digitized by Google

und von ihr belauſchte Geſpräch unterbricht und in längerer Unterhaltung in ihrer Verſpottung der Ehe verharrt. Graf v. Rad (Don Juan) verabredet mit ſeinem Diener Charles den Betrug, welcher mit Hülfe des Kammermädchens ausgeführt werden ſoll. Major v. Strahl (Claudio) zeigt in ſeinem Betragen einiges Mißtrauen gegen ſeine Braut, ſcheidet aber beruhigt von ihr, um ſich der Jagdpartie anzuſchließen, die der Graf v. Rad veranſtaltet hat. Als Charles das Kammermädchen Philippine überredet, aus dem Fenſter des Fräuleins deren Perſon vorzuſtellen, widerſtrebt Philippine anfänglich, läßt ſich aber durch das Gold, welches Charles vom Grafen erhalten hat, zur Einwilligung beſtimmen. Im dritten Akte kann v. Linden ſeiner Leidenſchaft nicht mehr gebieten; aber ſeine Liebesbetheurungen gegen Iſabellen werden von dieſer mit derben Neckereien und mit Lachen beantwortet. — Nachdem in demſelben Akte noch der Betrug des Grafen (in der Weiſe wie bei Shakeſpeare) ausgeführt iſt, hat Charles wiederum Mühe, das Kammermädchen wegen ihrer erwachten Gewiſſensangſt zu beruhigen; während des Geſprächs aber ſind die Wachen herbeigeſchlichen und es erfolgt die Verhaftung des Charles.

Von hier ab verfährt nun der Bearbeiter ganz ſelbſtändig. Emilie (Hero) wird bei der gegen ſie ausgeſprochenen Anklage nicht ohnmächtig und auch nicht für todt ausgegeben, ſondern ſie antwortet dem Verleumder mit empörtem Stolze. Iſabella, die ſogleich gegen den Grafen v. Rad Verdacht ſchöpft, reizt den Hauptmann v. Linden an, die verleumdete Unſchuld zu vertheidigen. Linden ſucht den Grafen auf und weiß ihm mit gezogenem Degen das Geſtändniß abzuzwingen, worauf die verborgen geweſene Iſabella triumphirend zum Vorſchein kommt, dem Hauptmann ihre Hand reicht, und allen Andern die Sache verkündet. Der Prinz, der von vornherein von Emiliens Unſchuld überzeugt war, zweifelt jetzt, ob ſie die Beleidigung verzeihen könne; Linden aber meint: die Liebe habe es gethan und ſie habe ein Privilegium für dumme Streiche. Emilie vergibt in der That dem Reuigen, ohne daß es ihrer Wiedererweckung vom Tode bedarf. — Die Scenen der Gerichtsdiener ziehn ſich auch hier durch die beiden letzten Akte, ohne jedoch ſo breiten Raum einzunehmen, wie bei Shakeſpeare.

Digitized by Google

In Berlin fand erst 1796 die Aufführung des Lustspiels statt, das übrigens ziemlich lange ein beliebtes Repertoire-Stück blieb.

1794. **Die lustigen Weiber in Wien.** Sittengemälde nach Shakespeare. Inspruck.

1795. **Die lustigen Weiber zu Windsor.** Singspiel nach Shakespeare. Mit Kupfern. Leipzig.*)

1795. **Der Sommernachtstraum**, ein Lustspiel in vier Aufzügen. Nach Shakespeare für's deutsche Theater bearbeitet. (In 2. Band von „Dramatische Probeschüsse ins Blaue der Kritik". Glogau.)

Die Bearbeitung weicht in wesentlichen Dingen von dem Original nicht weit ab und erstreckt sich hauptsächlich auf die Akt- und Scenen-Eintheilung.

1796. **Romeo und Julie.** Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespeare frei für's deutsche Theater bearbeitet. Leipzig, bei Jacobäer.

Es ist dies (da F. Ch. Weiße den Novellenstoff ganz selbständig dramatisirt hatte) die erste im Druck erschienene eigentliche Bearbeitung der Shakespeare'schen Tragödie, und zwar eine vom Original wesentlich abweichende. Der auf dem Titel nicht genannte Verfasser (als solcher gilt der bekannte Lustspieldichter Ch. F. Bretzner) bemerkt im Vorwort, daß wohl nur der große Beifall, mit welchem „seit einigen zwanzig Jahren" das Trauerspiel des Herrn Weiße auf allen Bühnen Deutschlands gegeben werde, die Ursache sei, weshalb bisher noch Niemand das Shakespeare'sche Stück bearbeitet habe. Allerdings habe eine solche Bearbeitung ihre großen Schwierigkeiten; denn „unter allen Trauerspielen des unsterblichen Dichters ist dieses bei allen seinen Schönheiten mit so vielem unnatürlichen und gekünstelten Witze überladen, daß es, so gewagt es auch ist,

*) Von diesen beiden Bearbeitungen der „lustigen Weiber zu Windsor" habe ich nur aus Bücherverzeichnissen Kenntniß erhalten. Möglich, daß das in Inspruck erschienene Stück nur eine Wiederholung der 1771 erschienenen Wiener Lokalisirung ist.

Digitized by Google

Shakeſpear verbeſſern zu wollen, unumgängliche Nothwendigkeit war, Zuſätze und Aenderungen zu machen". So mußten „die zweideutigen Späßchen und das Geſchwätz der Amme, ſo natürlich und wahr der Charakter auch gezeichnet iſt, für das Theater wegfallen". Der Verfaſſer hat verſucht, die Sprache „zu mildern und anſtändiger zu machen". Aber auch in der Handlung ſelbſt und in dem Scenen-Bau hat er beträchtliche Aenderungen vorgenommen.

Das Stück beginnt mit einem Geſpräch zwiſchen Montecchi und Benvolio, worin die unſeligen Zwiſtigkeiten der Häuſer beſprochen werden und auch die Schwermuth Romeo's zur Sprache kommt. Aus der nächſten Scene erfahren wir nun, daß Romeo und Julie ſich bereits in der Kirche St. Salvator geſehn haben und für einander glühen, obwohl Beide nicht von einander wiſſen, weſſen Familien ſie angehören. Julie nimmt deshalb die Bewerbung des Grafen Londrona (Paris) mit etwas peinlicher Beklemmung auf, wiewohl ſie ihrer Mutter nicht gerade widerſpricht. Im zweiten Akte, auf dem Balle der Capulets, erkennen die Liebenden ſich wieder, und nach der Zuſammenkunft im Garten ſchüttet Julie ihrer Kammerfrau (Bianca) ihr Herz aus. Der Tod Tybald's (im 3. Akte) geſchieht ohne die Einmiſchung Mercutio's, der ganz aus dem Stück geſtrichen iſt. Die weitern Scenen des 3. Akts folgen ſo ziemlich dem Scenengange und auch dem Dialoge Shakeſpeare's, und der Akt ſchließt mit dem ſchmerzlichen Abſchied Romeo's von ſeiner Gattin. Auch im 4. Akte iſt nichts Weſentliches im Inhalte der Shakeſpeare'ſchen Tragödie geändert. Im 5. Akte hingegen iſt ein längeres Geſpräch zwiſchen Romeo und dem Grafen Londrona (Paris) eingefügt, in welchem Letzterer durch Romeo erfährt, daß dieſer bereits mit Julien verbunden war. Graf Londrona iſt darüber aufs tiefſte erſchüttert, und verläßt Romeo auf deſſen Geheiß. Der Verfaſſer hat auch nicht der Verſuchung widerſtehen können, Julie erwachen zu laſſen, bevor Romeo an dem Gift geſtorben iſt. Nach Juliens Tod erfolgt in Kürze die Verſöhnung der Capulets und Montecchi's.

1796. König Johann. (In: „Shakeſpeare für Deutſche bearbeitet". 1. Bd. Hamburg, 1796). Es erſchien nur dieſer eine Band.

Digitized by Google

1796. Der Sturm. Ein Schauspiel von Shakespear, für das Theater bearbeitet von **Ludwig Tieck.** Nebst einer Abhandlung über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren. — Berlin u. Leipzig, 1796.

Auch diese Bearbeitung der Komödie ist noch in Prosa; nur sämmtliche Reden Ariel's sind in Versen und zwar in freiem und häufig wechselndem Metrum. Außerdem hat Tieck überall da, wo im Original nur die Anweisung zu einer Melodie, einem Lied oder Chorgesang gegeben ist, die dafür nöthigen Verse hineingedichtet, so namentlich im dritten Akt. Die Scene der Betrunkenen am Schluß des zweiten Aktes ist durch einen Wechselgesang bereichert, ebenso die Scene im dritten Akt. Im vierten Akt ist anstatt der „Maske“, in welcher Iris, Ceres u. s. w. erscheinen, und welche nach Tieck's Meinung nicht von Shakespeare herrührt, ein anderes Geisterschauspiel eingefügt. Dasselbe wird durch Melida, eine Sylphide eröffnet:

Melida. Wohin seid ihr entschwunden,
Ihr lieblichen, dämmernden Gestalten?
Bin ich allein erschienen?
Vernehmt ihr nicht in euren Hainen,
Auf euren lichten Gewölken,
Im duftenden Schooß der Blumen,
Die süßen Töne, die euch rufen?
Schwebt auf lichtem Glanzgefieder
Her aus euren Felsenklüften,
Unter süßen Blumendüften
Sinkt aus bunten Wolken nieder!
O vernehmt im fernen Thal,
Was der Herrscher euch befahl.

Chor von Sylphen und Sylphiden.

(Anfangs ganz in der Ferne, dann immer näher: beim Schluß des Chors sind alle Geister auf der Bühne versammelt.)

Wir kommen, wir kommen,
Wir haben vernommen,
In hohen Lüften,
In Felsenklüften,
Im einsamsten Thal,
Was der Herrscher befahl.

Digitized by Google

Melida. Der gütige Gebieter
Befiehlt uns ſeine Gäſte zu ergötzen;
Es labt ſein freundlich-milder Sinn
Wohlwollend ſich an unſrer Freude:
Drum drückt euch in die Arme der Geliebten,
Und küßt die zarten Lippen, küßt die zarten Wangen,
Und, edle Seelen zu ergötzen,
Singt eure Freude, euer Glück.

Es folgen nun verſchiedene Geſänge der Geiſter-Chöre mit Tänzen; auch Ariel iſt daran betheiligt, bis endlich Proſpero das Spiel unterbricht. Den Schluß des Aktes, als Caliban, Trinculo und Stephano von den Geiſtern gehetzt werden, bildet wieder ein ausgeführter Chor der wilden Jagd. Ebenſo ſchließt dann die ganze Komödie mit Geſängen Ariel's, der Nymphe Melida und der Geiſter, welche die ihnen geſchenkte Freiheit mit Jubel beſingen.

Akteintheilung und Scenenfolge iſt ganz nach dem Original beibehalten; nur im Dialog ſind einige Kürzungen und Aenderungen gemacht. Tieck hatte für dieſe Einrichtung des „Sturm" bereits die Muſik (vom Kapellmeiſter Weſſely) ſchreiben laſſen, und verſpricht in der Vorrede zu dem Buch eine gleiche Behandlung des Sommernachtstraum, mit Muſik von Weſſely.

1795—96. Goethe's „Wilhelm Meiſter", worin ſeine Anſichten über Hamlet niedergelegt ſind.

1796. Proben aus **Schlegel's** Shakeſpeare-Ueberſetzung in Schiller's „Horen" 1796, 3. u. 5. Stück. — Schlegel's Aufſatz „Etwas über Shakeſpeare", ebenda im 4. Stück.

1797. **Antonius und Cleopatra**, bearbeitet von C. A. Horn, Leipzig. *)

1797. Richard III. wird in Berlin in einer Bearbeitung von Steinberg aufgeführt, welcher das Weiße'ſche Trauerſpiel durch Scenen aus Shakeſpeare ergänzte.

*) Iſt mir nicht bekannt geworden.

Digitized by Google

1797—1810. Shakſpeare's **dramatiſche Werke**, überſetzt von **Auguſt Wilhelm Schlegel.** Berlin bei Joh. Friedrich Unger.

Die Bände 1—8 dieſer Ueberſetzung erſchienen in den Jahren 1797—1801, und enthielten folgende Stücke:

1. Band. 1797. Romeo und Julie. Ein Sommernachtstraum.
2. „ dto. Julius Cäſar. Was ihr wollt.
3. „ 1798. Der Sturm. Hamlet.
4. „ 1799. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt.
5. „ dto. König Johann. Richard der Zweite.
6. „ 1800. Heinrich der Vierte, 1. u. 2. Theil.
7. „ 1801. Heinrich der Fünfte. Heinrich der Sechſte. 1. Theil.
8. „ dto. Heinrich der Sechſte. 2. und 3. Theil.

Der 9. Band erſchien erſt i. J. 1810 und enthielt Richard den Dritten.

Als Proben dieſer Uebertragung waren ſchon im Jahrgang 1796 der Schillerſchen „Horen" Bruchſtücke mitgetheilt worden, und zwar aus Romeo und Julie der 2. Akt, 1—3. Scene (darunter die Gartenſcene zwiſchen Romeo und Julie), und aus dem „Sturm" (der ganze erſte Aufzug mit Weglaſſung der erſten Scene.) In einem dazwiſchen erſchienenen Hefte derſelben Zeitſchrift (1796. 4. Stück) wurden außerdem, ohne auf dieſe Proben Bezug zu nehmen, in einem von Schlegel verfaßten aber anonymen Aufſatz: „Etwas über William Shakeſpeare bei Gelegenheit Wilhelm Meiſters" die Motive zu einer neuen, poetiſchen Ueberſetzung, ſowie die dabei zu beobachtenden Grundſätze dargelegt. Bei der großen Wichtigkeit dieſer Schlegel'ſchen Ueberſetzung iſt es von Intereſſe, ſeine eigenen Anſichten über das, was dabei noth that, zu vernehmen, und werden deshalb einige Auszüge aus der Abhandlung hier am Platze ſein. Es folgen hier diejenigen Auslaſſungen, die den Gegenſtand direkt berühren:

Shakeſpeare's Schauſpiele insgeſammt, gleichviel ob ſie Tragödien, Komödien oder Hiſtorien heißen (denn wie bekannt gehören ſie alle zu einer einzigen Hauptgattung) ſind aus Poeſie und Proſa, aus dem vertraulichen Ton des Umgangs und einem edleren Gange der Rede gemiſcht. Nur wenige ſind faſt ganz in Proſa geſchrieben, in den mehrſten überwiegt um ein großes der poe-

Digitized by Google

tische Theil. In diesem ist der fünffüßige reimlose Jambe die herrschende Versart. Aber häufig sind am Schlusse der Scenen und Aufzüge einige gereimte Zeilen in demselben Sylbenmaaße angebracht, in verschiedenen Stücken sind auch sonst Reime eingestreut, oder ganze Scenen darin gearbeitet. Außerdem kommen Lieder vor, wo es die Gelegenheit gibt, und zwar gewöhnlich nicht als episodische Ergötzlichkeit, sondern sie sind in das Gespräch, ja in die Handlungen selbst mit eingewebt. Ob es gleich in England keine zwey völlig abgesonderten Sprachen der Vornehmen und Geringen, kein Sanskrit und Prakrit gibt, so weicht doch Shakespeare's poetische Sprache von seiner prosaischen durch die Wahl, Zusammensetzung, Anordnung und Bindung der Worte vielleicht ebenso weit ab, als jene Indischen Dialekte von einander. Aber der Gebrauch der einen oder der andern, hängt bei ihm nicht so sehr am Stande, als am Charakter und den Gemüthsstimmungen der redenden Personen. Freilich paßt sich das Edle und Auserlesene nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. Wie nun diese den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausschließend, doch natürlicher Weise mehr eigen ist als den geringen, so ist auch bei Shakespeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen vertheilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possenreißer fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch einen gewissen äußeren Anstand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten wie der höchsten: und so gilt bei Shakespeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht selten dieselben Personen zu verschiedenen Zeiten die erhabenste und dann wieder die gemeinste Sprache führen, und diese Ungleichheit ist ebenfalls in der Wahrheit gegründet. Ich möchte behaupten, wo Shakespeare eine Person in derselben Rede aus Prosa in Poesie, oder umgekehrt, übergehn läßt, würde man dies nicht ohne Gefahr, ihm zu schaden, ändern können. Nicht als ob er immer dabei mit besonnener Ueberlegung verfahren wäre; vermuthlich vertrat ein fast untrüglicher Instinkt des Schicklichen auch hier die Stelle der Kunst.

Eine poetische Uebersetzung, welche keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form auslöschte, und *seine* Schönheiten, so viel möglich, bewahrte, ohne die Anmaßung ihm jemals andre zu leihen, welche auch die mißfallenden Eigenheiten seines Styls, was oft nicht weniger Mühe machen dürfte, mit über-

Digitized by Google

trüge, würde zwar gewiß ein Unternehmen von großen, aber in unſrer Sprache nicht unüberſteiglichen Schwierigkeiten ſein.

... Ich wage zu behaupten, daß eine ſolche Ueberſetzung in gewiſſem Sinne noch treuer als die treueſte proſaiſche ſein könnte. Denn nicht gerechnet, daß dieſe eine entſchiedene Unähnlichkeit mit dem Original hat, welche ſich über das Ganze verbreitet, ſo ſtellt ſich dabei ſehr oft die Verlegenheit ein, entweder den Ausdruck ſchwächen, oder ſich in Proſa erlauben zu müſſen, was nur der Poeſie, oder auch ihr kaum anſteht. Ferner würde es erlaubt ſein, ſich dem Dichter in ſeiner Gedrungenheit, ſeinen Auslaſſungen, ſeinen kühnen und nachdrücklichen Wendungen und Stellungen weit näher anzuſchmiegen. Hart möchte die Treue des Ueberſetzer's zuweilen ſein, und er müßte ſich den freieſten Gebrauch unſrer Sprache in ihrem ganzen Umfang (eine alte Gerechtſame der Dichter, was auch Grammatiker einwenden mögen) nicht vorwerfen laſſen; aber nie dürfte ſie ſchwerfällig werden. Er überhüpfe lieber eine widerſpenſtige Kleinigkeit, als daß er in Umſchreibungen verfallen ſollte. In der Kürze wetteifre er mit ſeinem Meiſter, obgleich die engliſche Sprache wegen ihrer Einſylbigkeit, welche ſonſt der Schönheit des Versbaues nicht ſehr günſtig iſt, hierin vieles voraus hat, und ruhe nicht eher, als bis er ſich überzeugt, er habe darin alles im deutſchen Thunliche geleiſtet. Nicht immer wird er Vers um Vers geben können, aber doch meiſtentheils, und den Raum, den er an einer Stelle einbüßt, muß er an einer andern wieder zu gewinnen ſuchen. Dieß iſt ſehr wichtig, denn geht er in einem Verſe über das Maaß hinaus, ſo muß er es auch in dem folgenden, bis er ſich wieder in gleichen Schritt geſetzt hat. Dadurch werden dann Sätze, welche im Engliſchen eine Zeile mit ſchöner Rundung umſchließt, in zwei auseinandergeriſſen, und die bedeutenden Schlüſſe der Verſe, worauf bei ihrem harmoniſchen Falle ſo viel beruht, verändert. Es beweißt die große Uebereinſtimmung der beiden Sprachen, daß manche Zeile Shakeſpeare's, wenn man ſie wörtlich und mit beibehaltener Ordnung überträgt, ſich wie von ſelbſt in daſſelbe Maaß fügen, hingegen ſtehe ich dem Ueberſetzer nicht dafür, daß bei manchen Andern auch die vielfältigſten Verſuche nur ein halbes Gelingen zu Wege bringen möchten. Er hüte ſich vor einer zu ſteifen Regelmäßigkeit in ſeinen reimloſen Jamben: aber zu ſchön können ſie ſchwerlich ſein. Es iſt in unſrer Sprache nicht ſo leicht, als man ſich gewöhnlich einbildet, dieſem Sylbenmaaß alle Vollkommenheit, deren es empfänglich iſt, zu geben, wie ſchon daraus erhellet, daß wir ſo wenig Vortreffliches darin beſitzen. In den gereimten Verſen wird man ſich mit einer weniger wörtlichen Treue begnügen müſſen: ihr eigenthümliches Colorit iſt die Hauptſache, und dieſes kann nur durch Beibehaltung des Reim's übertragen werden. Vielleicht wird es hier oft unvermeidlich

Digitized by Google

ſein, wenn man nicht zu viel weglaſſen, oder gar Ein paar Verſe in zwei ausdehnen will, ſtatt des fünffüßigen den ſechsfüßigen Jamben zu gebrauchen, wodurch Sentenzen und Schilderungen weniger verlieren, als die eigentlich dialogiſchen Stellen.

Uebrigens wäre alles ſorgfältig zu entfernen, was daran erinnern könnte, daß man eine Kopie vor ſich hat. Die Wortſpiele, welche ſich nicht übertragen, oder durch ähnliche erſetzen laſſen, müßten zwar wegbleiben, aber ſo, daß keine Lücke ſichtbar würde. Ebenſo hätte es der Ueberſetzer mit durchaus fremden und ohne Kommentar unverſtändlichen Anſpielungen zu halten. Von blos zufälligen Dunkelheiten dürfte er den Text befreien; aber wo der Ausdruck ſeinem Weſen nach verworren iſt, da könnte auch dem deutſchen Leſer die Mühe des Nachſinnens nicht erſpart werden. Schon Wieland hat treffend dargethan, warum man Shakeſpeare nirgends und in keinem Stücke muß verſchönern wollen. Ein ganz leichter Anſtrich des Alten in Wörtern und Redensarten würde keinen Schaden thun. Nicht alles Alte iſt veraltet, und Luther's Kernſprache iſt noch jetzt deutſcher als manche neumodige Zierlichkeit. Obgleich Shakeſpeare's Sprache in dem Zeitalter, worin er ſchrieb, neu und gebräuchlich war, ſo trägt ſie doch das Gepräge der damaligen noch einfältigeren Sitten, und in der Sprache unſrer biedern Voreltern drücken ſich dergleichen ebenfalls aus. Solche Wörter und Redensarten, welche unſre heutige Verfeinerung bloß zu ihrem Behufe erſonnen, wären wenigſtens ſorgfältig zu vermeiden. Die dramatiſche Wahrheit müßte überall das erſte Augenmerk ſein: Im Nothfall wäre es beſſer, ihr etwas von dem poetiſchen Werth aufzuopfern als umgekehrt.

Nachdem Schlegel i. J. 1801 bereits bis zum 8. Bande ſeiner unvergleichlichen Ueberſetzung gelangt war, trat für längere Zeit eine Unterbrechung ein und erſt i. J. 1810 lieferte er noch mit Richard dem Dritten den Abſchluß des großen Cyklus der zuſammengehörenden engliſchen Hiſtorien. Hiermit aber beſchloß er auch das ganze Unternehmen, obwohl er von der Geſammtzahl der Shakeſpeare'ſchen Stücke erſt etwa die Hälfte überſetzt hatte.

1797. Die Geiſterinſel. Ein Singſpiel in drei Akten, nach Shakeſpeare's „**Sturm**", von Gotter. Die Dichtung wurde gleich nach Gotter's Tod in Schiller's „Horen" (1797, achtes und neuntes Stück) mitgetheilt, und erſchien ſpäter (1802) in Gotter's literariſchem Nachlaß.)

Zu den Perſonen des Originals hat Gotter noch die Sycorax (als die

Digitized by Google

Mutter Calibans) hinzugefügt,*) ferner Maja, einen guten Geist (oder „Schatten“) und einen Edelknaben Fabio. Aus Trinculo ist ein Küchenmeister Oronzio gemacht und der Bootsmann, Namens Ruperto, ist ebenfalls mit in die eigentliche Handlung gezogen. Gotter beginnt dies Singspiel nicht mit dem Seesturm, sondern hat einen aparten ersten Akt hinzugedichtet, der erst mit dem Untergange des Schiffes schließt. Im zweiten Akt erscheint Fernando und wird von Prospero an einem Ring erkannt, den dieser einst dem Fernando als Pathengeschenk übergeben hatte. Die Geschichte Prospero's erfahren wir nicht von ihm selbst, sondern von Fernando. Im fernern Verlauf der Handlung stehn sich hauptsächlich die tückische Sycorax und Maja, der gute „Schatten“, feindselig gegenüber. Sycorax, welche die Liebenden und Prospero zu verderben trachtet und Caliban zum Herrscher der Insel machen will, wird schließlich von Maja überwunden, welche dann „majestätisch“ wieder in ihre Gruft steigt, welche sich „mittelst einer Versenkung“ in einen Palmbaum verwandelt.

1798. Der Sturm. Eine heroisch-komische Oper in zwei Aufzügen, nach Shakespeare für die Marinelli'sche Schaubühne (in Wien) bearbeitet von Karl Friedrich Hensler. Musik von Wenzel Müller. Wien 1798. — Der Dialog (in Prosa) ist gegen die Gesänge weitaus vorherrschend. Prospero heißt Bruno, und ist „rechtmäßiger König von Bennonien“, Miranda hat den Namen Bianca erhalten. — Das Opernhafte ist in der Benutzung des Stoffes gut zur Geltung gebracht, außerdem ist es auf scenische Pracht, überraschende Verwandlungen u. s. w. abgesehn. Am Schlusse schwört Prospero den Zauberkünsten ab, läßt jedoch Caliban zuvor in einen Flammenabgrund werfen. Dann zerbricht er seinen Zauberstab, und die Oper endet in einem glänzenden „Feentempel“.

1798. Der Sturm, oder die bezauberte Insel. Singspiel in zwei Aufzügen nach dem Shakespeare'schen Schauspiel bearbeitet von J. W. D. Cassel, 1798. — Das Singspiel beginnt mit einem Duett zwischen

*) Auch in England hatte schon Dryden die Sycorax in den „Sturm“ eingeführt. Ueber dies Dryden'sche Opus vergl. im Anhang.

Digitized by Google

Prospero und Miranda, während welchem man das Schiff vom Sturm getrieben und endlich untergehen ſieht. Die Hauptmomente wie auch die Namen ſind aus dem Original beibehalten.

1798. **Der Sturm.** Komiſche Oper nach Shakeſpeare, bearbeitet von Ant. Bergh. Muſik von Peter Winter. München.

1799. Erſte Aufführung eines Shakeſpeare'ſchen Stückes nach Schlegel's Ueberſetzung: **Hamlet**, Prinz von Dänemark, zum erſten Male aufgeführt in Berlin, den 15. Oktober 1799.

1799. Prinz Hamlet von Dänemark, Marionettenſpiel. Berlin 1799, bei Ch. Fr. Himburg.

Die Farce wird Joh. Friedr. Schink zugeſchrieben. Es iſt eine ebenſo langweilige als umfangreiche Parodie der Tragödie und nimmt ſo ziemlich den gleichen Raum wie dieſe ein! Die Satyre darin richtet ſich gegen künſtleriſche und kritiſche Verhältniſſe, gegen forcirtes Genieweſen u. ſ. w. und enthält Ausfälle gegen die Anhänger der Kantiſchen Philoſophie wie gegen politiſche und ſociale Zuſtände. Die Parodie ſchließt mit einem Ballfeſt, auf welchem Hamlet als Harlequin agirt, der dem Könige den Giftbecher in den Hals gießt, ſchließlich aber Befehl gibt, man möge ihm Gegengift beibringen, und wenn das wirke, ihn am Leben laſſen. Hamlet ſchließt mit einem Epilog, worin er die Prinzipien darlegt, nach welchen er als Muſterkönig regieren werde.

1800. Hamlet in Schlegel's Ueberſetzung, in aparter Ausgabe. Berlin, bei Unger.

1800. Macbeth, in der Uebertragung von Schiller, kommt am 14. Mai 1800 in Weimar zur Aufführung.

Der Schiller'ſche „Macbeth", welcher im Drucke 1801 bei Cotta erſchien, iſt die erſte Uebertragung dieſes Stückes in Jamben. Schiller zog dafür die Proſa-Ueberſetzungen von Eſchenburg und von Wagner zu Rathe und nahm auch aus der Bürger'ſchen Bearbeitung ein paar Stellen mit auf. Schiller's Arbeit betrifft hauptſächlich die Sprache; in der Scenenfolge wie in der Alttheilung iſt er dem Original getreu geblieben; nur den

Digitized by Google

dritten Akt schließt er früher, als es im Original geschieht, und die daselbst noch folgende Erscheinung der Hecate ist in den vierten Akt verwiesen und mit der großen Hexenscene zusammengezogen. Die wesentlichsten Abweichungen vom Original sind außerdem: Der geänderte Auftritt des Pförtners im zweiten Akt und das gänzliche Wegbleiben der Lady Macduff.

1802. Shakespeare's **Othello.** Aus dem Englischen von Ludewig Schubart. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1802.

Der Verfasser hat sich, wie er im Vorwort erklärt, nur da Abkürzungen und Auslassungen erlaubt, wo sie „das Bedürfniß unsers Theaters zu fordern schien". Außerdem wollte er hauptsächlich danach trachten, „der erschütternden Kraft des Originals und der feurigen Sprache der Leidenschaft in der Nachbildung so nahe als möglich zu kommen". Für das Theater hat er die nach Belieben wegzulassenden Stellen eingeklammert. Zu gewissen Milderungen konnte er sich nicht verstehn. Denn „wem es überhaupt an Nerven fehlt, auf dem Großen und Erhabenen zu verweilen, und dem schauderhaften Kampfe großgezogener Leidenschaften zuzuschauen, für den hat Shakespeare nicht geschrieben".

Die Uebersetzung ist durchgängig in Prosa, im Ganzen fließender, als Eschenburg, in Einzelheiten jedoch oft im Sinne verfehlt. Dem recht schlecht übersetzten Liede Desdemona's, wie auch den beiden Soldatenliedern Jago's sind sehr hübsche Compositionen von Zumsteeg beigefügt. — Die Akteintheilung des Trauerspiels ist hie und da geändert. So schließt sich im 4. Akte der Scene Desdemona's noch die Straßenscene an, in der Roderigo stirbt. Der Clown ist ganz weggelassen.

1802. Coriolan, ein Schauspiel in fünf Aufzügen von **Collin,** in Wien aufgeführt. Erschien gedruckt Wien 1804.

Diese von Shakespeare's Tragödie ganz unabhängige Dichtung beginnt unmittelbar vor der eigentlichen Katastrophe, als Coriolan's Gattin und Mutter die Abstimmung des römischen Volkes über Coriolan's Verbannung erwarten, so daß also die ganzen Motive zu dieser Verbannung fehlen. Schon der zweite Akt füllt das Bündniß Coriolan's mit den Volkern aus. Im dritten Akte kommt die römische Gesandtschaft zu Coriolan ins Lager; Minutius ist der Sprecher, der dem Coriolan verkündet, daß dessen Mutter als Pfand für die Sicherheit Roms ihnen bleibe. Nach einer fernern langen Scene mit dem greisen Senator Sulpitius schließt der Akt, indem Coriolan gelobt, standhaft zu

Digitized by Google

bleiben. Den Hauptinhalt des 4. Aktes bildet dann die Scene mit der Mutter (dieſelbe heißt hier Veturia, während den Namen Volumnia das Weib Coriolan's erhalten hat). Im letzten Akte unterhandelt Coriolan mit Tullus, Rom zu verlaſſen. Tullus weigert ſich, bis die Volskerfeldherrn ſelber von Tullus weichen und Coriolan ſich anſchließen, um mit ihm fortzugehn. Da die Gegner Coriolan's auf ihn eindringen, ſtürzt er ſelber in ſein Schwert und ſtirbt zufrieden, daß der Tod ihn von ſeinem Wort entbinde.

1802. Die beiden Veroneſer. Nach Shakeſpeare von Kleedig. Leipzig 1802.

1803 „Julius Cäſar", in Schlegel's Ueberſetzung, kommt in Weimar unverändert zur Aufführung.

Goethe hatte auf Einrichtung und Proben eine ganz außerordentliche Sorgfalt verwendet. Er ſchrieb an Schlegel: „Ich habe mich recht geſammelt, mit völligem Bewußtſein dieſe ſchwierige Unternehmung zu leiten, und ich kann ſagen, daß Alle, die dabei zu thun haben, ſich nach Vermögen beſtrebten, mit dem Autor und Ueberſetzer zu wetteifern." Den Leichenzug Cäſar's hatte Goethe, wie er Schlegel ſelbſt geſtand, viel „weiter ausgedehnt als das Stück ihn fordert", und zwar „um die Sinne zu reizen und zu beſchäftigen, um auch die rohere Maſſe heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stückes mehr Eingang zu verſchaffen" ꝛc. Er ließ deshalb den Zug mit Blasinſtrumenten begleiten, wie auch mit Lictoren, Fahnenträgern, mit verſchiedenen Feretis, welche Städte, Burgen ꝛc. zum Schauen bringen, ferner mit Freigelaſſenen, Klageweibern u. ſ. w.

Tags nach der Aufführung theilte Goethe Schlegeln die allgemeine Zufriedenheit mit, die ſich über die Aufführung kundgebe. „Man bemerkt, daß in England das Stück nie unverkürzt und ſeit 50 Jahren gar nicht mehr gegeben worden, weil Garrick ſelbſt einmal daran geſcheitert war." Und im nächſten Brief freut er ſich: daß das Publikum unaufgefordert einſähe, wie nur Schlegel's Ueberſetzung eine ſolche Darſtellung möglich gemacht.

1803. Romio und Juliette, ein dramatiſches Gedicht von Soden. Leipzig und Camburg 1803. — Der Verfaſſer dieſes von Shakeſpeare ganz unabhängigen Stückes gibt als Quelle „della Cortes Geſchichte von Verona" an. Im Verlauf der Handlung wird Graf Paris, Julien's Bräutigam, durch Benvoglio von dem Liebesverhältniß Romeo's und Juliens in Kenntniß geſetzt, und Paris ſelbſt vermittelt edelmüthig die

Digitized by Google

Rettung Juliens, indem er zur Herbeiführung ihres Scheintodes behülflich ist. Im letzten Akte hat Romeo Gift genommen, da Julie wieder erwacht. Sie will sich tödten, als glücklicher Weise Benvoglio dazu kommt und erklärt: das vermeintliche Gift, das Romeo von ihm erhalten habe, sei — unschädlich!

1804. „Julius Cäsar", nach Schlegel's Uebersetzung in Berlin aufgeführt den 27. Februar.

1805. Othello, übersetzt von **H. Voß**, für die Weimarische Bühne von **Schiller** eingerichtet.

Schon i. J. 1804 beschäftigte sich Schiller mit dem Plan, Shakespeare's „Othello" für die Weimarische Bühne zu bearbeiten. Da in Schlegel's Uebersetzung die Tragödie leider fehlte und Schiller an der Vers-Form festhalten wollte, so veranlaßte er H. Voß den jüngern, eine Uebersetzung im Versmaße des Originals zu liefern. Voß erzählt in dem Vorbericht zu seiner Uebersetzung: „Im Anfange des Jahres 1805 überlieferte ich Schillern den Entwurf einer getreuen Uebersetzung. Wir gingen hierauf gemeinschaftlich das Ganze durch, besprachen jede schwierige Stelle mit kritischer Umständlichkeit, fochten an, vertheidigten, änderten, bis er endlich ungefähr die jetzige Gestalt erhielt . . . . . Die ungewöhnliche Länge des Stückes und die aus der Verschiedenheit unsers Zeitalters aus dem Shakespeare'schen entspringenden veränderten Forderungen, sowohl der Bühne als des Publikums, machten einige wesentliche Veränderungen nothwendig, die Schiller mit eben so sicherer als schonender Hand bewerkstelligte."

Die Zeitschrift „Westfalen und Rheinland" hatte i. J. 1837 mehrere Proben aus der Uebersetzung mitgetheilt, in welchen Schiller's Verbesserungen dem Vossischen Texte gegenüber standen*), und woraus zu ersehn, wie Schiller stets den Wohlklang der Sprache zu erhöhen bemüht war, welcher allerdings von Voß oft genug, in dem Bestreben möglichster Treue, verletzt war. Schiller ließ, mit Rücksicht auf die Aufführung, Manches weg, was dem Geschmacke unsers Publikums widerstreben konnte. Dazu gehörten im Anfange des 2. Aktes Jago's Aeußerungen, die seine niedrige

*) Von der Originalhandschrift mit Schiller's Correcturen besaß der Schulrath Prof. Abeken in Osnabrück drei Akte, von denen einer in den Besitz des Senators Culemann in Hannover überging.

Digitized by Google

Geſinnung in Bezug auf das weibliche Geſchlecht kund thun. Dem Charakter der Bianka ſuchte Schiller einige etwas edlere Züge zu verleihen, und im 4. Akte, in Desdemona's Gemach, läßt er an den derben Aeußerungen Emilia's Desdemona gar nicht ſich betheiligen, ſondern überläßt ſie ihrem Sinnen, bis ſie das Lied von der Weide anſtimmt. Die Scene zwiſchen Jago und Othello zu Anfang des 4. Aktes läßt er ſpäter beginnen, da Othello bereits ohnmächtig niedergeſunken iſt, ohne daß man die Reden Jago's, die ihn ſo weit gebracht, vorher vernimmt.

Die Aufführung des Stückes, welche Schiller nicht mehr erlebte, fand am 8. Juni 1805 in Weimar ſtatt. Die Voſſiſche Ueberſetzung erſchien, mit drei Compoſitionen von Zelter, in Jena 1806.

1806. Hamlet, für das deutſche Theater bearbeitet von Karl Julius Schütz, Prof. d. Philoſophie zu Halle. Leipzig 1806.*)

Der Bearbeiter findet, daß der 4. und 5. Akt der Tragödie durch den Mangel aller Logik in Hamlet's Handlungsweiſe gegen die erſten drei ſo wundervoll ſich entwickelnden Akte in zu ſtarkem Widerſpruch ſtehn, und nach dieſer Ueberzeugung iſt er in ſeiner Bearbeitung verfahren. Aber auch ſchon den Anfang der Tragödie ändert er dahin, daß er dieſelbe nicht auf der Terraſſe beginnen läßt, ſondern gleich mit der zweiten Scene im Palaſt. Die weitere Scenenfolge iſt dann bis zum Schluſſe des Aktes beibehalten, wobei die Scene auf der Terraſſe durch Francisco und Bernardo eingeleitet wird. Die bedeutenderen Veränderungen und ſelbſtändigen Zuſätze des Verfaſſers beginnen mit dem 4. Akte. Unter Anderm iſt hier auch Ophelia's Wahnſinn deutlicher zu motiviren verſucht. In der Scene des Königs mit Laertes widerſtrebt Letzterer dem gegen Hamlet gerichteten Plane des Königs. Die ganze Schlußſcene des Stückes iſt aber folgendermaßen umgewandelt: Laertes verwundet Hamlet, ohne zu wiſſen, daß die Degenſpitze vergiftet war; dann ſtürzt Horatio herein und meldet, ein Page habe ihm ſo eben die Vergiftung der Waffe bekannt. Die Königin iſt unterdeſſen durch die Wirkung des Trankes niedergeſunken, und Hamlet erſticht den König. Im

*) Aus d. J. 1805 wird noch ein „Hamlet" genannt, der in Zürich erſchien, mir aber nicht bekannt iſt.

Digitized by Google

Sterben ſpricht Hamlet den Wunſch aus, die Wahl des Reiches möge ſich auf Laertes lenken. Das Volk dringt herein, Horatio verkündet den letzten Willen Hamlet's und huldigt dem Laertes mit den Worten: „Hier ſteht der neue Herrſcher Dänemarks.“

1806. König Lear, überſetzt von J. H. Voß dem Sohne. Mit zwei Compoſitionen von Zelter. Jena 1806.

1806. Othello, der Mohr von Venedig. Poſſe in 1 Akt. Wien 1806.

1807. Hamlet, Prinz von Dänemark, Karrikatur in 3 Akten. Wien 1807.

1809. Macbeth, in Schiller's Bearbeitung in Berlin aufgeführt den 11. Dezember.

1810. Shakeſpeare's von Schlegel noch unüberſetzte dramatiſche Werke, überſetzt von mehreren Verfaſſern. Drei Theile. Berlin, bei Hitzig.

1. Theil. Cymbeline, überſ. von G. W. Keßler. — Ende gut Alles gut, von Demſelben.
2. Theil. Viel Lärmens um Nichts, von Keßler. — Ein Wintermärchen, von L. Krauſe.
3. Theil. (1. Hälfte.) Die luſtigen Weiber von Windſor, von H. K. Dippold. (Erſchien nicht weiter.)

1810. Der Kaufmann von Venedig, nach Schlegel's Ueberſetzung in Berlin gegeben.

1810. Wilh. Shakeſpeare's (von Schlegel noch nicht überſetzte) **Schauſpiele**, überſetzt von Heinrich und Abraham Voß. Stuttgart u. Tübingen, Cotta. — 1. Bd. Cymbeline. Macbeth. — 2. Bd. Das Wintermärchen. Coriolan. — 3. Bd. Antonius und Kleopatra. Die luſtigen Weiber zu Windſor. Die Irrungen.

1811. Hamlet, nach Schlegel's Ueberſetzung für die Wiener Bühne bearbeitet von Sonnleithner. Wien.

1811. Coriolan, frei nach Shakeſpeare. Von Johannes Falk. Amſterdam u. Leipzig. (In: „Römiſches Theater der Engländer und Franzoſen, in freien Bearbeitungen, nebſt Entwickelung der Charaktere ꝛc. Herausgeg. von Joh. Falk. 1. Band.)

Der Bearbeiter hat das Perſonal vereinfacht, dagegen eine Akt-Ein-

Digitized by Google

theilung des Stückes ganz unterlaſſen, was um ſo unbegreiflicher, als mit einer derartigen „Bearbeitung" doch vor Allem die Aufführbarkeit des Stückes bezweckt wird. Obgleich nun der Bearbeiter in der Einleitung Shakeſpeare preiſt, daß Er den Charakter des Coriolan viel mehr verſtanden habe, als Plutarch, ſo entſtellt er dennoch das ganze Stück auf's ſchrecklichſte. Daſſelbe beginnt in Rom auf der Straße mit einem langen Vortrag, den Cajus Marcius den römiſchen Jünglingen hält, ſehr weiſe und ſehr mäßig. Dann folgen die erſten Volksſcenen, in denen die berühmte Fabel des Menenius durch unnöthige Aenderungen um ihren Reiz gebracht iſt. Da wo Aenderungen nöthig wären, hat Herr Falk ſich unfähig dafür gezeigt, wie z. B. bei den durch ihre knappe Form ſo ſchwierigen Schlachtſcenen. Alle Aenderungen im Dialog ſind entweder gleichgiltig oder ganz unverſtändig. In der Scene der Ermordung Coriolan's iſt ein „Unterbefehlshaber" der eigentliche Thäter, der dann von Aufidius wegen ſeiner That geſcholten wird. Coriolan ſtirbt mit den Worten: „Beſchützet euer Rom, ihr ew'gen Götter!" — Die Schlußſcene zu Rom, mit Volumnia beim Erbbegräbniß der Marcius, mag als ein für die Bühne zweckmäßiger Abſchluß gelten.

In dieſer Bearbeitung von Falk wurde „Coriolan" in Berlin am 6. Oktober 1811 aufgeführt.

1811. Altengliſches Theater, oder Supplemente zum Shakeſpeare, überſetzt und herausgegeben von L. Tieck, 2 Bde., Berlin. Die Sammlung enthält: König Johann, in der ältern Form, Georg Green, Perikles, Fürſt von Tyrus, Lokrine, der luſtige Teufel von Edmonton und „die Geſchichte von König Lear und ſeinen Töchtern".

1812. Macbeth, ein dramatiſch-lyriſches Bruchſtück von Collin. (Steht im 2. Bande von H. J. v. Collin's ſämmtlichen Werken. Wien 1812.)

Dieſe Macbeth-Scenen behandeln nur die Hexen-Zuſammenkünfte in ſehr ausgeführter Weiſe, und die dem Macbeth gemachte Prophezeihung. Die ganze Skizze iſt völlig unabhängig von Shakeſpeare, und mehr lyriſcher als dramatiſcher Natur. Hekate und die Hexenchöre beginnen damit, daß ſie Macbeth beſchwören, der nach heftigem Widerſtreben erſcheint. Er will nichts von ihnen wiſſen, doch bannen ſie ihn endlich mit den Prophezeihungen als Than von Cawdor u. ſ. w. Dieſer Scene ſchließt ſich Macbeth's Begegnung mit Macduff, dann mit König Duncan und den Prinzen an, die Alle den Helden preiſen. Dazwiſchen die Chöre der Krieger, ſowohl der des Königs als Macbeth's. Das Ganze hat etwas entſchieden Opernhaftes.

Digitized by Google

1812. Romeo und Julie, von **Goethe** für das Theater bearbeitet, wird in Weimar den 1. Februar aufgeführt.

Am selbständigsten ist der deutsche Dichter in der Umarbeitung des ersten Aktes verfahren. Das Trauerspiel beginnt mit den Vorbereitungen zum Maskenfeste der Capulets, mit Hinweglassung der ersten großen Streitscene, welche jedoch in dem Zwiegespräch zwischen Romeo und Benvoglio erwähnt wird. Auch sind hier aus der Rede des Prinzen an die Streitenden mehrere Sätze aufgenommen. Von Wichtigkeit ist die im ersten Akte von Goethe eingeschaltete Scene, in welcher der Prinz, in Gesellschaft Mercutio's, auf dem Maskenfeste erscheint, um die Versöhnung der beiden feindlichen Häuser anzubahnen. (Siehe im Anhang, wo sowohl diese Scene, wie auch die sonstigen wesentlichen Veränderungen angegeben sind.)

In einem Briefe an Zelter nannte Goethe dies Stück „einen concentrirten Romeo", und nach der Aufführung in Berlin, wo die Kritik diese Arbeit sehr scharf mitnahm, schreibt er nochmals an Zelter: „In Berlin müssen sie mit diesem Stücke sehr täppisch umgegangen sein." — In seinem Aufsatze „Shakespeare und kein Ende" (1815) bemerkte Goethe über diese Bearbeitung, die „auf dem deutschen Theater nicht gegriffen" habe, die Vorstellung sei keineswegs schwierig, müsse jedoch kunstmäßig behandelt werden.

Nach der Weimarischen Aufführung kam die Tragödie in dieser Gestalt noch in demselben Jahre (9. April 1812) in Berlin zur Aufführung, in Wien ebenfalls i. J. 1816.

1812. „Othello" wird in Berlin nach der Vossischen Uebersetzung aufgeführt.

1815. Goethe's Aufsatz „Shakespeare und kein Ende", im Morgenblatt.

1815. Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von William Shakespear. Nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Aug. Klingemann. Leipzig und Altenburg, F. A. Brockhaus, 1815.

Die Theilung des ersten Aktes hat Klingemann nach Heufeld's und

Digitized by Google

Schröder's Vorgang beibehalten; der erste Akt schließt wie bei Jenen mit dem Satze Hamlet's „Meines Vaters Geist in Waffen?“ ꝛc., worauf die noch folgenden Scenen bis zum Schlusse des 1. Aktes (im Original) den 2. Akt ausfüllen. Im Anfang des folgenden Aktes bleibt die Scene des Polonius mit Reinhold weg. Die wesentlichsten Veränderungen aber bestehn darin, daß Hamlet seine Reise nach England (oder wie es hier geändert ist, nach Norwegen) gar noch nicht angetreten hat, als das Fechtspiel mit Laertes stattfindet, daß Fortinbras ganz wegbleibt, und daß dafür dem Horatio eine höhere politische Bedeutung verliehn ist, wonach Er auch die Erbschaft Hamlet's antritt.

Da Klingemann in allen diesen Aenderungen den Andeutungen Goethe's gefolgt ist, so möge hier die bezügliche und von ihm citirte Stelle aus „Wilhelm Meister“ folgen:

„. . Nach dem Tode des alten Fortinbras werden die erst eroberten Norweger unruhig. Der dortige Statthalter schickt seinen Sohn Horatio, einen alten Schulfreund Hamlet's, der aber an Tapferkeit und Lebensklugheit allen andern vorgelaufen ist, nach Dänemark, auf die Ausrüstung der Flotte zu dringen, welche unter dem neuen, der Schwelgerei ergebenen König nur saumselig von Statten geht. Horatio kennt den alten König, denn er hat seinen letzten Schlachten beigewohnt, hat bei ihm in Gunst gestanden, und die erste Geisterscene wird dadurch nicht verlieren. Der neue König gibt sodann dem Horatio Audienz, und schickt den Laertes nach Norwegen mit der Nachricht, daß die Flotte bald anlanden werde, indeß Horatio den Auftrag erhält, die Rüstung derselben zu beschleunigen; dagegen will die Mutter nicht einwilligen, daß Hamlet, wie er wünschte, mit Horatio zur See gehe.“

„Außer den zwei einzigen fernen Bildern, Norwegen und der Flotte, braucht der Zuschauer sich nun nichts zu denken; das übrige sieht er alles, das übrige geht alles vor, anstatt daß sonst seine Einbildungskraft in der ganzen Welt herumgejagt wurde. Auch das übrige läßt sich nun leicht zusammenhalten: Wenn Hamlet dem Horatio die Missethat seines Stiefvaters entdeckt, so räth ihm dieser, mit nach Norwegen zu gehn, sich der Armee zu versichern und mit gewaffneter Hand zurückzukehren. Da Hamlet

Digitized by Google

dem König und der Königin zu gefährlich wird, haben sie kein näheres Mittel, ihn los zu werden, als ihn nach der Flotte zu schicken, und ihm Rosenkranz und Güldenstern zu Beobachtern mitzugeben; und da indeß Laertes zurückkommt, soll dieser bis zum Meuchelmord erhitzte Jüngling ihm nachgeschickt werden. Die Flotte bleibt wegen ungünstigen Windes liegen; Hamlet kehrt nochmals zurück, seine Wanderung über den Kirchhof kann vielleicht glücklich motivirt werden; sein Zusammentreffen mit Laertes in Ophelia's Grabe ist ein großer unentbehrlicher Moment. Hierauf mag der König bedenken, daß es besser sei, Hamlet auf der Stelle los zu werden; das Fest der Abreise, der scheinbaren Versöhnung mit Laertes wird nun feierlich begangen, wobei man Ritterspiele hält, und auch Hamlet und Laertes fechten. Ohne die vier Leichen kann ich das Stück nicht schließen; es darf niemand übrig bleiben. Hamlet gibt, da nun das Wahlrecht des Volks wieder eintritt, seine Stimme sterbend dem Horatio."

So weit geht der von Goethe im Wilhelm Meister mitgetheilte Plan, den Klingemann nur in Wenigem modifizirte, so u. A. in dem Gefecht, welches keineswegs nur so nebenbei als Ritterspiel gehalten werden soll, sondern welches ausdrücklich bestimmt ist, als eine Form des Zweikampfes, den Streit ritterlich zu entscheiden. Außerdem sind im Dialog durchgängig erhebliche Kürzungen gemacht, und außer Fortinbras, den Gesandten u. s. w. fällt auch Osrick ganz weg.

In der Eröffnung, welche Hamlet sterbend den Anwesenden macht, heißt es:

— — hört mich, ihr Dänen!
Ihr seht ein Königshaus hier untergehn,
'S wird öde rings — das Scepter ist erledigt,
Das Recht der freien Wahl kehrt euch zurück;
Doch wenn euch Hamlet's Wort je theuer war,
Wählt diesen hier: (auf Horatio zeigend) zu eurem König!
Ich geb' ihm sterbend meine Fürstenstimme
Zur Folg' auf Dänemarks Thron.

Horatio.

O nimmer, Herr!

Digitized by Google

Hamlet.

Ihr alle habt mein ſterbend Wort vernommen,
Du aber ſei der Erbe meiner Ehre,
Erhalt der Zukunft ſie. — Der Reſt iſt Schweigen.
(er ſtirbt.)

An Horatio's Worte: „Da bricht ein edles Herz" ꝛc. ſind dann ſogleich mehrere Stellen aus ſeinem an Fortinbras gerichteten Satz ſo wie mehrere Verſe aus der Rede des Fortinbras geknüpft, womit die Tragödie endet.

1816. In Berlin wird „Hamlet", nach Schlegel's Ueberſetzung von Dr. Horn bearbeitet, aufgeführt.

1817. König Heinrich IV. wird in Berlin in einer Bearbeitung von de la Motte Fouqué (nach Schlegel's Ueberſetzung) gegeben. Im Jahre 1820 folgte der II. Theil, von Demſelben bearbeitet.

1818. **Der Kaufmann von Venedig**, überſetzt von J. H. Voß. Leipzig, Brockhaus.

1818. **Romeo und Julie**, überſetzt von J. H. Voß. Ebenda. *)

1818. **König Heinrich VIII.**, überſetzt von Wolf Grafen v. Baudiſſin, Hamburg, Fr. Perthes, 1818.

1818. **Shakeſpeare's Schauſpiele** überſetzt von **J. H. Voß** und deſſen Söhnen Heinrich und Abraham Voß. 9 Bände, Brockhaus in Leipzig, 1818—29.

1. Theil. Der Sturm, von H. Voß; Sommernachtstraum und Romeo und Julie, von Joh. H. Voß; Viel Lärm um nichts, von H. Voß.
2. Theil. Der Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt, von Joh. H. Voß; Maß für Maß, von Abr. Voß; Der Liebe Müh umſonſt, von H. Voß.
3. Theil. Wie es euch gefällt, von J. H. Voß; König Lear, von H. Voß; Die gezähmte Keiferin, Timon von Athen, von Abr. Voß.
4. Theil. König Johann, Richard II., von J. H. Voß; Heinrich IV., 1. u. 2. Theil, von H. Voß.

*) Die ſpäter erſchienenen Einzel-Ausgaben aus der Voſſiſchen Geſammt-Ueberſetzung ſind hier nicht weiter aufgeführt.

Digitized by Google

5. Theil. Heinrich V., von J. H. Voß; Heinrich VI. 1—3., von Abrah. Voß.
6. Theil. Richard III., von Heinr. Voß; Heinrich VIII., Coriolan, von Abrah. Voß; Troilus und Cressida, von Joh. H. Voß.
7. Theil. Othello, Die Irrungen, von Heinr. Voß; Julius Cäsar, Antonius u. Cleopatra, von Joh. H. Voß.
8. Theil. Hamlet, von Joh. H. Voß; Die lustigen Weiber zu Windsor, Ende gut Alles gut, von H. Voß; Cymbeline, von Abr. Voß.
9. Theil. Ein Wintermärchen, Die beiden Veroneser, Macbeth, Titus Andronikus, von Heinr. Voß.

1820. „Die Zwillingsgeschwister" (nach der Komödie der Irrungen) bearbeitet von A. v. Ziethen, wird in Berlin aufgeführt.

1821. Timon von Athen, neu übersetzt von G. Regis. Zwickau 1821. In der Taschenbibliothek ausländischer Klassiker.)

Ist eine dem Original durchaus getreue Uebersetzung; nur in einzelnen Ausdrücken und Wendungen im Dialog ist der Uebersetzer mit einiger Freiheit verfahren.

1822. Liebe kann Alles, Lustspiel in 4 Akten nach Shakespeare's „bezähmten Widerspänstigen" und mit Benutzung von Schink's Bearbeitung, von Fr. v. Holbein. Pesth, 1822.

Wie in dem Schink'schen Stücke, so ist auch hier die Handlung in die moderne bürgerliche Gesellschaft verlegt.

1823 u. 1829. Shakespeare's Vorschule. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Leipzig bei Brockhaus. Der erste Band (1823) enthält außer Stücken von R. Grem und Th. Heywood auch die Tragödie Arden von Feversham, „vielleicht eine Jugendarbeit Shakespeare's". Im zweiten Bande befindet sich „Die schöne Emma", ein Schauspiel, welches nach Tieck's Annahme ebenfalls eine Jugendarbeit sein könnte; und: Die Geburt des Merlin von W. Shakespeare und W. Rowley.*)

1824. König Lear, für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin. Zwickau („Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker".)

Der Uebersetzer hat die Bühne insofern im Auge gehabt, als einige ihm anstößige Stellen im Dialog weggelassen sind; weitere Kürzungen überläßt er dem Regisseur. Von der Schröder'schen Bearbeitung hat er

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Digitized by Google

die Aenderung benutzt, daß die das Gefühl ſo marternde Blendung Gloſter's hinter die Scene verlegt iſt.

1824. Die Irrungen, für die Bühne überſetzt von Beauregard Pandin (Zwickau, „Taſchenbibliothek" ꝛc.). Auch hier ſind nur einige vereinzelte Stellen im Dialog weggelaſſen.

1824. Troilus und Kreſſida, überſetzt von Beauregard Pandin. Berlin.

1824. König Lear, überſetzt von L. Petz, Kaſchau, O. Wigand, 1824. (In: „Tetralogie tragiſcher Meiſterwerke der Alten und Neueren, zuſammengeſtellt aus den Urſprachen, neu überſetzt und erläutert von L. Petz". Der Band enthält den „gefeſſelten Prometheus" des Aeſchylos, den „ſtandhaften Prinzen" von Calderon, „Oedipus als Herrſcher" von Sophocles, und Shakeſpeare's Lear.)

1824. König Lear, Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Shakeſpeare. Neu überſetzt und für die deutſche Bühne frei bearbeitet von Joh. Bapt. von Zahlhas. Bremen, 1824.

Das Original iſt nicht nur gekürzt, ſondern auch vielfach geändert. Die erſte Scene (Gloſter und Kent) bleibt weg, und Lear ſitzt bereits auf dem Thron, nach der Karte verlangend. Der erſte Akt ſchließt um mehrere Seiten früher, und hat der Bearbeiter hier, wie auch ſonſt noch, eigenmächtig Reimpaare angewendet. Im dritten Akt läßt er bei der Blendung Gloſter's (die auch hinter die Scene verlegt iſt) Cornwall durch den zur Wehr ſich ſetzenden Diener tödten und den Akt ſo ſchließen:

Regan (tritt ans Fenſter)

Gloſter's Augen
Sind aus auf ewig. Seht, dort wankt er hin,
Und ſucht den Weg nach Dover mit den Händen.

Cornwall.

Ich blute ſtark — (indem er zuſammenſinkt)
So dacht ich nicht zu enden.

*) Nur der Vollſtändigkeit wegen ſollen dieſe Stücke nach der Angabe des deutſchen Herausgebers hier angeführt werden, ohne Rückſicht auf die vielfach bezweifelte oder auch entſchieden in Abrede geſtellte Echtheit.

Digitized by Google

Im 4. Akte bleibt der Sprung des blinden Gloster von der eingebildeten Felsenhöhe weg, und dafür ist eine lange Scene der Erkennung zwischen ihm und Edgar hinzugedichtet, die den 4. Akt endet. Im letzten Akte sind nur Kürzungen vorgenommen.

1824. Shakespeare's Sämmtliche Schauspiele; frei bearbeitet von **Meyer**. 49 Bändchen, Gotha.

Da wir es hier mit keiner Uebersetzung, sondern mit einer ganz willkürlichen Bearbeitung von einer ganzen Reihe der Shakespeare'schen Stücke zu thun haben, so erheischt die Eigenthümlichkeit dieses Unternehmens eine kurze Charakteristik. Meyer findet die Ursache der „lauen Aufnahme der meisten Uebersetzungen Shakespeare's" darin, daß man viel zu sehr an seinen Formen festgehalten habe. Seine Absicht sei denn auch nicht, eine „wörtliche Uebersetzung zu geben, sondern „den Geist des Dichters in lebendiger kraftvoller Frische fortleben zu lassen". Er hat deshalb mit fast allen Stücken Veränderungen, oft ziemlich erhebliche, vorgenommen, — um den Shakespeare'schen Geist durch Meyer'schen Geist aufzufrischen. Wir finden nicht nur überall die willkürlichsten Aenderungen im Dialog, eigene Zuthaten, da wo Herr Meyer glaubte, Dies und Jenes deutlicher motiviren zu müssen, sondern auch hie und da Veränderungen im dramatischen Scenen-Bau.

Das erste Bändchen enthält nächst mehreren Aufsätzen über das Leben und die Werke Shakespeare's die Tragödie Macbeth. Außer den zahlreichen und oft sehr bedeutenden Dialog-Aenderungen und Einschaltungen ist hier auch der ganze Schluß der Tragödie bedeutend umgestaltet. Nachdem der junge Siward gefallen (indem ihm Macbeth „mit einem Hiebe Schild, Helm und Kopf spaltet"!), ruft Macduff hinter der Scene nach ihm, und da er Macbeth sieht, fällt er zuerst auf die Knie, mit dem Rufe: „Gott, dir sei Dank!" — Als Macduff dem Tyrannen berichtet hat, daß er aus der Mutter Leib geschnitten sei, heißt es weiter:

Macbeth. Verflucht! verflucht sei der Himmel, Erd und Hölle! Halt, Macduff, halt!

(Macduff hält im Fechten inne. Macbeth mit emporgerecktem Schwert und Schilde bemüht sich zu reden; vergebens! — Wuth und Verzweiflung versagen

Digitized by Google

ihm die Worte; endlich lüftet ſich ſein Gefühl in einem gräßlichen Hohngelächter. — — Von neuem auf Macduff eindringend):

Jetzt, Macduff, gilts!

(mit einem gewaltigen Streiche gegen Macduff)

Voran zur Hölle!

(Macduff fängt den Hieb mit ſeinem Schilde auf, und die Klinge von Macbeth's Schwert ſpringt von ihrem Heft).

Macbeth (brüllend). Auch mein Schwert? —

(dem Macduff das Heft an den Kopf werfend).

Daß dich's zerſchmett're!

Macduff. (Indem er dem wehrloſen Macbeth das Schwert durch den Leib ſtößt). Fahre hin, zum Satan!

Macbeth (zieht in demſelben Augenblick einen verborgenen Dolch, ſtürzt, ſeine letzte Kraft zuſammenraffend, auf Macduff los, und durchbohrt ihm den Nacken unter dem Ausrufe):

Komm mit!

(Beide, feſt umſchlungen, wälzen ſich, noch im Tode ringend, am Boden. In demſelben Augenblicke hört man von der Veſte her kriegeriſches Jauchzen und ſieht aus dem erſtürmten Dunſinane Rauch und Flammenwolken gen Himmel ſteigen).

Macbeth (mit zu ſeiner brennenden Veſte gewandtem Geſicht, die geballte Rechte emporreckend, brüllt:

Verflucht! verflucht! verflucht!

und — ſtirbt).

Macduff (windet ſich von Macbeth los, erhebt ſich mühſam auf ſeine Knie, faltet die Hände und ſinkt mit dem Gebete:

Gott! dir ſei Dank! — mein Weib, ich komme! Kinder!

todt über Macbeth zuſammen).

In der Schlußgruppe der Tragödie ſetzt der alte Siward, der ebenfalls ſchwer verwundet iſt, dem Malcolm die Krone auf's Haupt, mit dem Wunſche, er möge „das Gegentheil von Macbeth ſein".

In ähnlicher Weiſe iſt mit „Othello" (zweites Bändchen) verfahren. Kaum ein Satz in dem ganzen Dialog iſt unverfälſcht geblieben, ohne daß man einen eigentlichen Grund gewahrt, als die Sucht, zu ändern. Auch in der Schlußkataſtrophe hat der kühne Bearbeiter hier ein paarmal ſein erfinderiſches Genie glänzen laſſen: Als der verwundete Caſſio bereits ſeine Schuldloſigkeit betheuert hat, meldet ein Bote noch obenein, daß Roderigo

Digitized by Google

nicht todt sei, und wichtige Dinge beichten wolle. Herr Meyer verbessert dann weiter:

Jago (für sich). Der Roderigo lebt? — Addio, Jago. —
(er nähert sich seiner Frau, die im Schmerz auf das Bett niedergesunken war, und stößt ihr einen versteckt gehaltenen Dolch in den Nacken mit dem Ausruf)
Bestie,
Nimm hin für dein „Mordjo!"
Aemilie. O Schurke, o —
Ich bin ermordet! — Weh' — o weh' —
(Aemilie stirbt. Gratiano und Montano hält das Entsetzen einige Momente lang bewegungslos. — Jago betrachtet mit teuflischer Freude sein Opfer — dann — entschlossen den Dolch gegen sich kehrend — ist er unter dem Ausrufe „Addio!"
im Begriffe, sich zu entleiben, als ihm Othello von hinten in die Arme fällt, ihm den Dolch entreißt, und den Jago mit den Worten
„Er lebe!" —
dem Gratiano und Montano zuschleudert, die ihn packen und mit Hülfe einiger Bedienten an eine, die Mitte des Zimmers stützende Säule festnebeln. Während dies geschieht, wird Roderigo hereingetragen.)

Nachdem nun Roderige die ganze Schurkerei Jago's enthüllt, und dieser ein paarmal ein „schallendes Hohngelächter" aufgeschlagen hat, endet die Tragödie mit dem Tode Othello's, der — indem er zu Jago ruft: „Jago, schau und lach' noch einmal!" — sich ersticht.

Auch „Julius Cäsar" läßt Herr Meyer mit dem Tode des Brutus enden; er stürzt sich in sein Schwert mit dem Rufe: „Versöhnt sei Cäsar!" Der Bearbeiter entblödete sich nicht, sogar die Volksscene mit der Rede Marc Anton's mit seinen eigenen Gedanken zu verwässern!

Die hier mitgetheilten Proben mögen zur Beurtheilung dieses grotesken Werkes genügen. Meyer führte diese schreckliche Arbeit nur bis zum 11. Bändchen fort und fügte dann noch im 14. Bändchen König Lear hinzu. Alle andern Stücke wurden dann unter Aufsicht von H. Döring übersetzt, womit auch die Aenderung auf dem Titel eintrat: „Frei bearbeitet von Mehreren und herausgegeben von Meyer."

Digitized by Google

1825. Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von Joh. Wilh. Otto **Benda**, Kgl. Preuß. Regierungsrath. Leipzig bei G. J. Göschen.

Der Uebersetzer erklärt: Er wollte Shakespeare's Werke „nicht verschönern und nicht verändern; aber auch nicht durch gezwungene Wortbildungen und Wortfügungen der deutschen Sprache Gewalt anthun und dadurch Verdunkelungen herbeiführen. Er meint daher, daß sich sein Unternehmen von allen bisher erschienenen unterscheide; und er legt außerdem Gewicht darauf, daß er „so wenig als möglich weibliche Verse" gebraucht habe. Uebrigens war auch der Verleger Göschen an dieser Uebersetzung nicht unthätig und veranlaßte den Uebersetzer zu manchen Correcturen seines Manuscriptes.

Einem jeden Stücke sind erläuternde Anmerkungen sowie eine „Abhandlung" über das betreffende Drama angehängt. Im letzten (19.) Bande hat außerdem der Verleger den Herder'schen Aufsatz „Ueber Shakespear" in vollständigem Abdruck beigefügt.

1825. William Shakespeare's sämmtliche dramatische Werke, übersetzt und erläutert im Metrum des Originals. Wien, Druck und Verlag von J. P. Sollinger, 1825. Titel und Vignetten lithographirt bei Joseph Trentzensky in Wien.

Als wirklich neue Uebersetzungen sind in dieser Ausgabe nur etwa zehn Stücke zu betrachten, von denen die meisten Ed. v. Bauernfeld angehören. Aus der Schlegel'schen Uebersetzung sind sämmtliche Stücke (mit Ausnahme des Hamlet) darin ohne Weiteres abgedruckt; andere Stücke sind aus den bereits erschienenen Uebersetzungen von H. Voß, Keßler, Dippold und Krause genommen; von Heinr. Voß: König Lear, Othello Macbeth, Hamlet; von den Andern: Die lustigen Weiber, Viel Lärm um Nichts, Wintermärchen, Ende gut Alles gut; und von Tieck: Perikles.

Von neuen Uebersetzungen sind daraus zu nennen:

Heinrich VIII.; Troilus und Cressida; Das Lustspiel der Irrungen; Die beiden Edelleute von Verona; sämmtlich von Bauernfeld.

Digitized by Google

Der Liebe Müh umsonst; Antonius und Cleopatra; von Ferd. Mayerhofer.

Timon von Athen; Titus Andronikus; von Franz v. Hermannsthal.

Den 37 Stücken (jedes in einem Bändchen) sind noch mehrere Bändchen Supplemente hinzugefügt, welche kritische Erläuterungen, Nachrichten über Shakespeare's Leben, sowie die Gedichte, übersetzt von Ed. v. Bauernfeld und A. Schumacher, enthalten.

1826. Macbeth. Zur Darstellung auf der Königl. Bühne in Berlin neu übersetzt von V. H. Spiker. Berlin 1826.

Der Uebersetzer rechtfertigt in der Vorrede seine Arbeit damit: Bei dem vielfach geäußerten Wunsche, dies Trauerspiel, das so lange geruht, wieder auf die Bühne gebracht zu sehn, sei zugleich das Verlangen hervorgetreten nach einer Verdeutschung, welche das Original treu wiedergäbe. Die Bearbeitungen des Stückes, von Bürger und von Schiller, werden als unangemessen bezeichnet, namentlich die Freiheiten, welche sich Schiller mit den Hexenscenen und mit dem Pförtner genommen, getadelt. Herr Spiker hat sich zwar solche Freiheiten nicht genommen, dafür aber eine sehr mangelhafte Uebersetzung geliefert. Einige Stellen mögen als Beispiele dienen:

Für „Macbeth mordet den Schlaf" sagt er „Macbeth ersticht den Schlaf!" — Für den Satz „Meine That zu wissen, — besser von mir selbst nichts wissen" sagt er ganz unverständlich: „Der That bewußt zu sein — o wär' ich's selber nicht". U. dgl. m.

Dem Buche sind Anmerkungen hinzugefügt über das Historische des Stoffes und über einige Textstellen.

Die Spiker'sche Uebersetzung wurde schon 1825 in Berlin aufgeführt, mit Musik von Spohr.

1825. 1830—1833. Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck. 9 Theile. Berlin bei Reimer.

Die Theile 1, 2 und 4, in denen nur die Schlegel'schen Uebersetzungen aufgenommen waren (1. Theil: König Johann; Richard II.;

Digitized by Google

Heinrich IV. — 2 Theil: Heinrich V.; Heinrich VI. 1—3. 4. Theil: Was ihr wollt; Wie es Euch gefällt; Kaufmann von Venedig; Sturm), waren bereits 1826 herausgekommen. In dem dazwischen fehlenden 3. Theile mußte Heinrich VIII. den Schlegel'schen Stücken hinzugefügt werden, und als endlich Tieck zu der Ueberzeugung kam, daß er nicht die Muße finden werde, das Werk allein auszuführen, entschloß er sich, seine Theilnahme daran darauf zu beschränken, „daß er die Uebersetzungen jüngerer Freunde, die ihre ganze Muße diesem Studium widmen können, durchsehe und, wo es nöthig sei, sie verbessere, auch einige Anmerkungen den Schauspielen zufüge".

Mit dieser Ankündigung erschien der dritte Theil endlich im Jahre 1830, und neben den Schlegel'schen Uebersetzungen (Richard III.; Ein Sommernachtstraum) hatte er die schon 1818 erschienene Uebersetzung von König Heinrich VIII., von Wolf Grafen v. Baudissin, darin aufgenommen. Graf Baudissin und Tieck's Tochter Dorothea hatten denn auch, unter Tieck's berathender Beihülfe, die Arbeit zu vollenden unternommen. So erschienen in dieser ersten sogenannten Schlegel-Tieck'schen Ausgabe die weiteren Bände in den Jahren 1830—33 und enthielten folgende Uebersetzungen:

3. Theil. Richard III., von Schlegel. — Heinrich VIII., von Wolf Gr. v. Baudissin. — Sommernachtstraum, von Schlegel. — Viel Lärm um Nichts, von Baudissin.
4. Theil. (Die oben genannten Schlegel'schen Uebersetzungen.)
5. Theil. Coriolanus, von Dorothea Tieck. — Julius Cäsar, von Schlegel. — Antonius und Cleopatra, von Baudissin. — Maaß für Maaß, von Baudissin.
6. Theil. Titus Andronikus, von Baudissin. — Hamlet, von Schlegel. — Der Widerspänstigen Zähmung, von Baudissin. — Die Komödie der Irrungen, von Dems.
7. Theil. Ende gut, Alles gut, von Baudissin. — Die beiden Veroneser, von Dorethea Tieck. — Timon von Athen, von Doroth. Tieck. — Troilus und Cressida, von Baudissin.

Digitized by Google

8. Theil. Die lustigen Weiber von Windsor, von Baudissin. — Das Wintermärchen, von Doroth. Tieck. — Othello, von Baudissin. — König Lear, von dems.
9. Theil Cymbeline, von Doroth. Tieck. — Liebes Leid und Lust, von Baudissin. — Romeo und Julia, von Schlegel. — Macbeth, von Doroth. Tieck.

Erst in einem Nachwort*), mit welchem Tieck den letzten Band begleitete, sprach er sich über die Theilnahme der „jüngern Freunde" an diesem Werke genauer aus, indem Graf Baudissin als der Eine von ihnen genannt wurde, während Tieck hinsichtlich seiner Tochter nur „von einem andern Uebersetzer, der sich nicht nennen will" sprach. Von den Baudissin'schen Uebersetzungen fand Tieck besonders „Troilus und Cressida" und die „Irrungen" des größten Lobes werth. Auch an „Coriolan" (von seiner Tochter mit seiner Hülfe übertragen) durfte er mit Recht äußern, die Kraft des Ausdrucks schiene ihm darin würdig nachgeahmt zu sein. Da Dorothea Tieck „Viel Lärm um Nichts" und „die Widerspänstige" ebenfalls übersetzt hatte, so nahm Tieck manche Stellen daraus in Baudissin's Uebertragung mit auf. Eingehender mochte Tieck über die Arbeit sich nicht äußern, denn — sagt er — „indem manches von mir herrührt, muß ich die beiden Freunde ohne Kritik entlassen". Ueber die Art des gemeinschaftlichen Arbeitens wie über die Grundsätze, welche dabei zu beobachten waren, sagt Tieck in dem erwähnten Nachwort:

„Was man an unsrer Arbeit aussetzen kann, ist gewiß nicht aus Nachlässigkeit oder Uebereilung entstanden, oft brachten wir eine Stunde damit zu, drei oder vier Verse einer schwierigen oder dunkeln Stelle in Ordnung zu richten, schufen und verwarfen unendlich viele Ausdrücke und Versuche, wenn der Uebersetzer schon auf seinem Zimmer längst vorher die Aufgabe von allen Seiten bedacht zu haben glaubte. Aber gerade bei einer Uebersetzung kann diese mühevolle Anstrengung schädlich werden: und vollends eines Dichters wie Shakespeare! Wo es die Hauptsache ist, das unmittelbare Leben, den Tiefsinn, den flüchtigen Geist, den oft blendenden Witz

*) Das „Nachwort" ist datirt: Dresden, im November 1833.

Digitized by Google

und die überzeugende Wahrheit seiner Figuren, die sich in jeder Rede meldet, wieder zu geben. So ist es möglich, daß mancher, der den Text nicht so genau kennt, als wir ihn studirt zu haben glauben, hie und da den Vers leichter machen, oder eine freiere Wendung finden kann, ohne der Kraft zu schaden, denn derjenige, der einem gründlichen Vorarbeiter folgt, hat den Vortheil, daß er das Mühselige schon abgethan findet, und er mit frischem, unermüdetem Geist oft die Wendung leicht findet, die die Anstrengung des Fleißes verfehlt.

„Sehr oft haben die drei Mitarbeiter sich vereinigt, um gemeinsam zu verbessern und den Ausdruck zu treffen. So namentlich beim Macbeth, Lear, Timon, Viel Lärmen um Nichts und manchem andern Schauspiel. Von Liebesleid und Lust hatte ich schon vor vielen Jahren einige Akte übersetzt, und manches von diesem frühen Versuche hat jetzt noch gebraucht werden können. Da wir, wenn ein Schauspiel übertragen war, erst gemeinsam arbeiteten, so kann weder ich, noch einer meiner Freunde, jetzt herausfinden, was und wie viel mir an der Uebersetzung gehört und zugeschrieben werden könne."

Tieck erörtert hiernach die Schwierigkeiten, die eine jede Uebersetzung bietet, und erkennt Schlegel's Shakespeare-Uebersetzung als ein Muster, als ein klassisches Vorbild an, da Schlegel's Uebersetzungen sich wie Original lesen. Diese Arbeit fortzusetzen, sei kein geringes Unternehmen gewesen, aber er dürfe hoffen, daß seine jüngern Freunde nicht unwürdig neben jenem Auserwählten stehn.

Die Reihenfolge der Stücke, wie sie in dieser ersten Ausgabe erschienen, ist in den spätern Auflagen geändert worden. Außer seiner mehr beaufsichtigenden und kritischen Betheiligung an den neuen Uebersetzungen hatte Tieck auch den Stücken Anmerkungen beigefügt, die sich theils mit der Text-Kritik beschäftigten, theils in das Gebiet der ästhetischen Untersuchung und Auslegung hinüberschweiften. Schon seit längerer Zeit hatte Tieck ein umfangreiches Werk über Shakespeare vorbereitet und wiederholt bei verschiedenen Gelegenheiten darauf hingewiesen. Das Werk ist nie ans Licht getreten, aber auch jene Anmerkungen waren lückenhafter, als von einem solchen feinen Kenner des Dichters erwartet werden konnte. Außerdem

Digitized by Google

aber hatte Tieck auch die Schlegel'schen Uebersetzungen einer Redaction unterworfen und Aenderungen darin gemacht, die nicht immer glücklich waren, und welche Schlegel veranlaßten, als eine neue Ausgabe des Werkes vorbereitet wurde, in einem Schreiben an den Verleger Reimer ausdrücklich gegen jene Aenderungen zu protestiren. Auf sein Verlangen wurde denn in der nächsten Ausgabe der Schlegel'sche Text wieder hergestellt, und auch in den Anmerkungen beschränkte sich Tieck auf diejenigen Stücke, an deren Uebertragung er seinen Antheil hatte*).

Bezüglich der weitern Auflagen dieser Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung sei hier nur noch bemerkt, daß in der von Tycho Mommsen redigirten Ausgabe (1853 u. 54) die von Baudissin und der Tochter Tieck's übertragenen Stücke auf's neue durchgesehn und mit zahlreichen Abänderungen versehn waren. Von Macbeth hatte Mommsen eine fast ganz neue Uebersetzung geliefert.**)

1826. Die lustigen Weiber von Windsor. Neu und getreu übersetzt. Königsberg.

1827. Der Kaufmann von Venedig, nach Schlegel's Uebersetzung bearbeitet, im Wiener Burgtheater aufgeführt.

1828. Die Irrungen. Uebersetzt von F. Holm. Nürnberg.

1828. Heinrich der Vierte. 1. Theil. mit Benutzung der Uebersetzungen von A. W. Schlegel und H. Voß, für die Bühne bearbeitet von C. A. West (Schreyvogel). — Dem ersten Theil folgte in demselben Jahre der 2. Theil, bearbeitet von Demselben.

1828. Richard der Dritte, nach Schlegel's Uebersetzung bearbeitet von F. Förster, in Berlin aufgeführt.

---

*) An dieser Stelle möge nochmals erwähnt sein, daß eine eingehendere Besprechung der Uebersetzungen Shakespeare's nicht im Zwecke dieses Buches liegt noch liegen kann, und daß der Verfasser sich dabei auf die nöthigsten rein historischen Angaben beschränkt.

**) Eine aus verschiedenen bereits erschienenen Uebersetzungen zusammengestellte neue Ausgabe von „Shakespeare's Dramatischen Werken" erschien 1827 in Stuttgart bei A. F. Macklot. Sie enthält Uebersetzungen von Schlegel, Benda, Graf Baudissin, von den Gebrüdern Voß und von Tieck.

Digitized by Google

1828. „List und Liebe", eine Bearbeitung von Shakespeare's „Ende gut, Alles gut", von Fr. Förster, in Berlin aufgeführt.

1829. Heinrich der Vierte. Erster und zweiter Theil. Mit Benutzung der Uebersetzungen von A. W. Schlegel und H. Voß, für die Bühne bearbeitet von West (Manuscript). Nachdem schon früher von F. L. Schröder die Zusammenschmelzung beider Theile ohne Erfolg versucht war, und nachdem Schreyvogel unter dem Pseudonym West*) im Jahre vorher jedes der beiden Stücke einzeln zur Aufführung gebracht hatte, wagte er es, nochmals eine Einrichtung beider Stücke für einen Abend zu versuchen. Das Stück hält sich bis zum Schlusse des 4. Aktes, der mit dem 5. Akte des 1. Theils endet, im Scenengange ziemlich treu an Shakespeare. Auch Glendower und Mortimer, die erst für spätere Aufführungen herausgestrichen wurden, waren ursprünglich noch darin. Den 5. Akt läßt der Bearbeiter sonderbarer Weise mit der bei einer solchen Zusammenziehung wohl entbehrlichen Scene des Falstaff und seines Pagen mit dem Oberrichter (aus dem II. Theil) beginnen. Dann folgt die Scene des kranken Königs mit Prinz Heinrich u. s. w., die Aussöhnung mit demselben und des Königs Tod. Hierauf wird die Scene im Hause Schaal's vorgeführt, und endlich des jungen Königs freundliche Verständigung mit dem Oberrichter sowie die schließliche Zurückweisung Falstaff's durch den König. Indem der Oberrichter das Stück mit einer Lobpreisung des so glücklich umgewandelten jungen Königs schließt, sind ihm dabei die Gedanken zuertheilt, die der Prinz im I. Theile äußert. Diese Schlußworte des Oberrichters lauten:

Wie sehr hat ihn die ganze Welt verkannt!
Die Sonne, lang umhüllt vom giftgen Qualm
Der Dünste, tritt hervor in voller Pracht,
Und leuchtet uns mit ihren schönsten Strahlen.

Ende.

---

*) Joseph Schreyvogel, geb. 1768 zu Wien, war daselbst seit 1814 Hoftheatersecretär und Dramaturg, und machte sich namentlich durch seine zweckmäßigen Bearbeitungen Calderon'scher Dramen und von Moreto's „Donna Diana" verdient. Seine Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke scheinen nur in Wien aufgeführt worden zu sein.

Digitized by Google

1829. Macbeth, überſetzt von Karl Lachmann. Berlin.

1830. Hamlet, überſetzt von J. B. Mannhart. Sulzbach.

1830. Julius Cäſar, nach Schlegel's Ueberſetzung bearbeitet von F. Förſter, in Berlin aufgeführt.

1830. Shakeſpeare's dramatiſche Werke, überſetzt von Philipp Kaufmann. 1—4. Theil. Berlin, Nicolai'ſche Buchhandlung. 1830—1836.

1. Theil. 1830. König Lear. Macbeth.
2. Theil. 1832. Othello. Cymbeline.
3. Theil. 1835. Die beiden Veroneſer. Die luſtigen Weiber zu Windſor. Viel Lärm um Nichts.
4. Theil. 1836. Verlorne Liebesmüh. Ende gut, Alles gut, oder: gewonnene Liebesmüh. Die Irrungen.

Leider wurde dieſe Arbeit des hochbegabten Verfaſſers nicht fortgeſetzt; doch ſind ein paar der vorzüglichſten Stücke daraus auch auf die Bühne gekommen. In Berlin wurde „König Lear" ſchon 1830, „Othello" 1832 nach Kaufmann's Ueberſetzung zur Aufführung gebracht.

1833. König Lear, deutſch mit einer Abhandlung über dies Trauerſpiel, von E. Schick. Leipzig.

1834. Hamlet, in deutſcher Uebertragung. London und Hamburg. Die Vorrede, datirt London 1828, iſt Ferdinand Jencken unterzeichnet.

1836. W. Shakeſpeare's ſämmtliche Werke in Einem Bande. Im Verein mit Mehreren überſetzt, und herausgegeben von Julius Körner. Schneeberg, Karl Schuhmann, und Wien, Gerold'ſche Buchhandlung 1836.

Von dem Herausgeber J. Körner ſind: „Bruchſtücke aus Shakeſpeare's Leben", ferner die Ueberſetzungen von: Der Sturm; Die beiden vornehmen Herrn von Verona; Der Kaufmann von Venedig; König Johann; Romeo und Julie; Heinrich der Fünfte; Richard der Dritte; Othello; Macbeth; Julius Cäſar; Antonius und Kleopatra.

Von Heinrich Döring: Was ihr wollt; Die luſtigen Weiber von Windſor; Gleiches um Gleiches; Wie's euch beliebt; Zähmung einer böſen

Digitized by Google

Sieben; Richard der Zweite; Heinrich der Sechste 1—3. Theil; Coriolan, Cymbeline.

Von Beauregard Pandin: König Lear; Die Irrungen. *)

Von Nicolaus Bärmann: Johannis-Nachts-Traum; Viel Lärm um Nichts; Verlorne Liebesmühe; Ende gut, Alles gut; Wintermährchen; Heinrich der Vierte 1. u. 2. Theil; Heinrich der Achte; Hamlet; Troilus und Kreſſida; Titus Andronikus; Perikles.

Von G. Regis: Timon von Athen. **)

1836. Shakeſpeare's dramatiſche Werke. Leipzig, G. Wigand (ſpäter Berlin, Kleemann)

Die 37 Bändchen dieſer Ausgabe, an der mehrere Ueberſetzer betheiligt waren, enthalten:

Von L. Petz: Coriolan. Julius Cäſar. König Lear. ***)

Von Th. Mügge: Der Sturm. König Heinrich IV. 1—2 Theil.

Von E. Ortlepp: Timon von Athen. Othello. Romeo und Julie.

Von A. Fiſcher: Die beiden Edlen von Verona. Viel Lärm um Nichts. Der Sommernachtstraum. Was ihr wollt. Der Kaufmann von Venedig.

Von Simrock: Die Irrungen. Hamlet. Die Kunſt, eine böſe Sieben zu zähmen. Cymbeline. Die luſtigen Weiber zu Windſor.

Von L. Hilſenberg: Macbeth.

Von Th. Oelkers: Ende gut. Alles gut. Titus Andronikus. Richard II.

Von W. Lampadius: Das Wintermärchen. Antonius und Cleopatra.

Von E. Suſemihl: Verlorne Liebesmühe. König Johann. Heinrich VIII..

Von A. Böttger: Heinrich VI.

Von H. Döring: Heinrich V. Perikles. Maaß für Maaß.

---

*) Siehe unter d. J. 1824.
**) Siehe unter d. J. 1821.
***) Siehe unter d. J. 1824.

Digitized by Google

Von E. Thein: Richard II. Wie es Euch gefällt.
Dieſelbe Ueberſetzung erſchien 1839 mit Stahlſtichen in 12 Bänden.

1836. König Richard der Zweite, bearbeitet von Eduard Devrient, in Berlin aufgeführt.

1836. Vier Schauſpiele von Shakeſpeare. Ueberſetzt von Ludwig Tieck. Stuttgart und Tübingen, Cotta'ſche Buchhandlung.

Der Band enthält die folgenden vier zweifelhaften Stücke: Eduard der Dritte. Leben und Tod des Thomas Cromwell. Sir John Oldcaſtle. Der Londoner verlorne Sohn.*)

1837. Shakeſpeare's **dramatiſche Werke.** Engliſch-deutſche Prachtausgabe. Mit Illuſtrationen. Deutſche Ueberſetzung von Fiſcher. Stuttgart. 1.—11. Lieferung. (Erſchien nicht weiter).

1837. Hamlet, überſetzt von Samſon von Himmelſtiern. Dorpat.

1837. König Heinrich VIII. Deutſch von Spiker. Berlin.

1838. Shakeſpeare's **dramatiſche Werke,** überſetzt von Ernſt Ortlepp. 16 Theile, mit Stahlſtichen. Stuttgart 1838—39, Scheible, Rieger und Sattler.

Als „Nachträge" zu dieſer Ausgabe erſchienen 1840 die „zweifelhaften" Stücke: Der Londoner verlorne Sohn. Leben und Tod des Thomas Cromwell. Die Geburt des Merlin. Sir John Oldcaſtle. Ein Trauerſpiel in Yorkſhire. Perikles. Eduard III. Lokrine. Der luſtige Teufel von Edmonton. Arden von Feversham.

1839. Viola. (Nach Shakeſpeare's **„Was ihr wollt"**). Für die Bühne bearbeitet von Deinhardſtein, in Wien aufgeführt. Erſchien im Druck 1841, Wien.

Deinhardſtein hat hier ſeine Arbeit nicht darauf beſchränkt, die complicirte Scenerie, den häufigen Scenenwechſel durch gewiſſe Veränderungen zu vereinfachen, ſondern er hat auch mit dem Inhalte ſelbſt Aenderungen vorgenommen. Daß er das Zuſammentreffen Viola's und Sebaſtian's ſo eingerichtet hat, daß beide Rollen von Einer Schauſpielerin gegeben werden können, iſt eine mehr theatraliſche Rückſicht. Aber der Bearbeiter läßt

*) Dieſe Stücke erſcheinen hier zum erſten Male in metriſcher Ueberſetzung. „Der London'ſche Verſchwender" war ſchon von Eſchenburg (1782; 13. Bd. ſeiner Shakeſpeare-Ueberſetzung) in Proſa übertragen worden, „Thomas Cromwell" und „Sir John Oldcaſtle" nur in Auszügen mit verbindender Inhaltangabe. „Eduard der Dritte" iſt überhaupt zum erſten Male von Tieck überſetzt.

Digitized by Google

außerdem Viola gleich mit ihrer Liebe zum Herzog in dem fremden Lande erscheinen und Dienste bei ihm nehmen. Außerdem ist der bei Shakespeare ziemlich plötzliche, aber für das Wesen dieses Herzogs so charakteristische Uebergang seiner Liebe von Olivia auf Viola durch eine eingeschobene vollständige Scene breiter ausgeführt, durch eine Abkühlung seiner Gefühle zu Olivia, und durch die zeitige Entdeckung, daß sein geliebter Cäsario ein Weib ist. Auch mit der Verkleidung des Narren, da dieser zu Malvolio ins Gefängniß kommt, hat sich Deinhardstein sehr eigenmächtige Veränderungen gestattet.

Bei der Aufführung in Wien spielte Frau Rettich das Geschwister-Paar Viola und Sebastian, La Roche den Malvolio.

1839. Die Widerspänstige, Lustspiel in vier Akten, mit Benutzung einiger Theile der Uebersetzung des Grafen Baudissin, von Deinhardstein. Wien, Wallishauser.

Neben der Kürzung des Stückes und der geänderten Akttheilung hat der Bearbeiter auch das Scenische vereinfacht und durch einige Text-Zuthaten die Uebergänge deutlicher zu motiviren versucht.

1840. Supplemente zu Shakespeare's Schauspielen, übersetzt von Heinrich Döring. (Es sind die Pseudo-Shakespeare'schen und zweifelhaften Stücke, darunter auch „Schön Emma", „der Feldhüter von Wakefield" ꝛc. — Erfurt.)

1840. Was ihr wollt, für die Darstellung bearbeitet von K. Immermann, in Düsseldorf zur Feier des Fashings von den Düsseldorfer Künstlern aufgeführt. Die Scene war dafür der Form der Altenglischen Bühne nachgebildet. — Die lithographirten Blätter mit Text von Immermann, erschienen in Düsseldorf.

1841. Romeo und Julie. Zur Darstellung für das k. k. Hofburgtheater in Wien eingerichtet von C. A. West. Wien, bei Wallishauser.

Der Verfasser dieser Bearbeitung, welche schon 1816 in Wien zur Aufführung kam, hat von der Goethe'schen Einrichtung zwar Einiges aus der praktischen Akttheilung und Scenenfolge benutzt, ist aber in vielem Wesentlichem doch sehr selbständig und steht im Ganzen dem Original näher, als die Goethe'sche Bearbeitung. West läßt das Stück mit dem Kampfe

Digitized by Google

vor dem Hause der Capulet's beginnen, nur das vorausgehende Wortgefecht der Diener ist gestrichen. In den weiteren Scenen sind besonders die Rollen Mercutio's und der Amme sehr gekürzt. Dafür aber sind mehrfach Verse von Goethe eingeschoben, so beim Auftritt Romeo's im Garten Capulet's, womit der zweite Akt (mit Weglassung Mercutio's und Benvoglio's) beginnt. Durch die bedeutenden Weglassungen im 2. und 3. Akte fällt (wie schon bei Goethe) der Tod Mercutio's und Tybalt's, sowie die Verbannung Romeo's, noch in den 2. Akt. Der dritte Akt beginnt dann mit Juliens Monolog („Hinab, du flammenhufiges Gespann" ꝛc.) und reicht bis zu der Scene Romeo's in Lorenzo's Zelle. Der vierte Akt, der mit dem Abschied Romeo's von Julien beginnt (nicht in Julia's Kammer, sondern im „Garten") enthält dann die Scenen Julia's mit der Gräfin und dem Grafen Capulet, mit der Amme, mit Paris und Lorenzo und geht von der letztern Scene sogleich zu Juliens Monolog, da sie den Schlaftrunk nimmt. Die dem Tode Juliens noch folgende Schlußscene der Tragödie, welche Goethe ganz wegließ, ist auf den Inhalt einer Seite reduzirt, indem angenommen wird, daß Lorenzo schon draußen den Kommenden (Capulet, Montague und dem Prinzen) den Hergang berichtet hat. Die Tragödie endet, indem Montague den Capulet mit dem Ausruf „Bruder!" weinend umarmt. — Auch im Dialog ist die Schlegel'sche Uebersetzung, die der Bearbeiter benutzt hat, vielfach geändert.

— **König Lear,**

Der Kaufmann von Venedig, und

Othello,

ebenfalls von West für Wien eingerichtet und schon früher aufgeführt, erschienen in demselben Jahre und im gleichen Verlage.

1842. Macbeth, englisch und deutsch, von Karl Simrock. („Shakespeare als Vermittler zweier Nationen"). Stuttgart u. Tüb. Cotta.

1843. „Der Sommernachtstraum" kommt in Berlin in der Einrichtung von L. Tieck und mit der Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy zum ersten Male zur Aufführung. (Puck: Charlotte v. Hagn; Zettel: Gern). Die Märchenkomödie ist in drei Akte getheilt, die Bühnen-Einrichtung dem alten Theater des Dichters näher zu bringen gesucht, durch

Digitized by Google

Erhöhung, einen treppenartigen Aufgang zur obern Bühne. Da Mendelsſohn bei ſeiner Muſik nur die fünfaktige Eintheilung des Stückes im Sinne hatte, ſo mußten ein paar ſeiner Muſiknummern bei offener Scene verwerthet werden. Erſt in dieſer Geſtalt und mit der Muſik Mendelsohn's kam die Märchenkomödie auf das deutſche Theater.

1843. William Shakeſpere's Schauſpiele, überſetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moritz Rapp. 8 Bde. Stuttgart, Metzler, 1843—45. Jedem Stücke iſt eine Einleitung des Ueberſetzers vorausgeſchickt; die Anmerkungen ſtehen unter dem Text. Die Ueberſetzung ſtrebt nach möglichſter Treue, doch ſind, namentlich von M. Rapp, häufig die Perſonen-Namen mit Rückſicht auf die von Shakeſpeare dabei nicht ſelten ignorirte Nationalität, geändert, ſo in Hamlet („Amlet"), in der Widerſpänſtigen (unter dem Titel „Gebrochner Trutzkopf"), in der Komödie der Irrungen („Verwechſelungsſtück"), in „Was ihr wollt" u. ſ. w.

1844. Die erſte Ausgabe des Hamlet (von 1603), überſetzt von A. Ruhe. Inowraclav.

1845. Ein Sommernachtstraum, überſetzt von Fr. W. Wickenhagen (In: „Both's Bühnenrepertoir" 13. Bd.). Berlin.

1846. Der Kaufmann von Venedig, überſetzt von Fr. W. Wickenhagen. (Ebenda. 14. Band).

1847. Hamlet, überſetzt von W. Hagen. (Ebenda, 15. Band). Dieſes ſowie auch jedes der beiden vorgenannten Stücke in der Sammlung, iſt mit Anmerkungen verſehn, wie auch mit einigen theatral-geſchichtlichen Nachrichten und Anweiſungen für die Aufführung, hinſichtlich des Coſtüms ꝛc.

1847. Coriolan, für die Bühne bearbeitet von K. Gutzkow, zum erſten Male am Dresdener Hoftheater aufgeführt. Die bedeutendſte Umwandlung hat in dieſer Einrichtung der für unſere Bühne ſo ungemein ſchwierige erſte Akt erfahren, welchen Gutzkow — mit Weglaſſung der ganzen Reihe von Schlachtſcenen — bis zu Coriolan's Rückkehr in Rom ſpielen läßt.

1848. Macbeth, überſetzt von Aug. Jacob. Berlin, G. Reimer.

Digitized by Google

1848. Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V. Ueberſetzt von K. J. L. Samſon von Himmelſtiern. 2 Bde. Riga.

1848. Ein Sommernachtstraum, überſetzt von A. Böttger. Leipzig.

1849. „Familien-Shakeſpeare. Eine zuſammenhängende Auswahl von Shakeſpeare's Werken in deutſcher und metriſcher Uebertragung. Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen ꝛc. von O. L. B. Wolff. Ein Buch für Schule und Haus, namentlich für die deutſche Frauenwelt und die reifere Jugend". Leipzig.

1849. Was ihr wollt, überſetzt von A. Böttger. Leipzig.

1850. Viel Lärm um Nichts, überſetzt von A. Böttger. Leipzig.

1851. König Heinrich IV., Schauſpiel in 5 Akten, nach dem erſten und zweiten Theile des gleichnamigen Stückes für die deutſche Bühne bearbeitet von Heinrich Laube, in Wien am Burgtheater aufgeführt. (Der König: Dawiſon; Falſtaff: Anſchütz; Prinz Heinrich: Fichtner).

Dieſe Zuſammenziehung beider Theile zu Einem Stück ſtimmt inſofern mit den frühern Verſuchen von Fr. L. Schröder und von Weſt überein, als auch hier die Handlung des I. Theils bis zum Ende des 4. Aktes reicht, während die letzten Akte des II. Theils den 5. Akt ausfüllen. Laube aber hat bei dieſem Arrangement, abgeſehn von der Verlegung vieler Scenen und der Vermiſchung einzelner Motive aus dem I. und dem II. Theil, auch weniger als ſeine Vorgänger ſich geſcheut, Eigenes in die Shakeſpeare'ſche Dichtung zu bringen.

Die Eröffnung des Stückes geſchieht bei Laube durch den König in folgender Weiſe:

König. Wir hofften, jeder Bürgerkrieg ſei nun
Zu Ende und es ſei nun an der Zeit,
Den Kreuzzug einzulöſen, den wir längſt
Schon zugeſagt in unſers Heilands Land,
Da kamt Ihr denn mit neuer herber Nachricht
Von Streit und Kampf in unſrer Heimath! Sprecht!
Wie lautet ſie?

Die Scene geht dann weiter zu dem Streit mit Percy und zu dem Anfang der Verſchwörung wider den König. Hiernach, in einem andern

Digitized by Google

Zimmer des Palastes, findet Prinz Heinrich, daß sein Vater sehr schlechter Laune sei; es folgt das erste Gespräch mit Falstaff, und mit dem Plane des Poins wegen der Beraubung der Kaufleute und des gegen Falstaff dabei zu unternehmenden Spaßes schließt bereits der erste Akt. — Im zweiten Akt: Die Scene auf der Landstraße; dann Zimmer in Percy's Burg. Schon hier ist dessen Unterredung mit Glendower, Worcester und Northumberland eingefügt, wobei jedoch Mortimer's Erscheinen ganz wegfällt. An die politische Unterhandlung, da Percy zurückgeblieben, knüpft sich dann der Abschied von seinem Weibe. Dann die große Wirthshausscene mit Falstaff, und der Aktschluß mit dem Aufbruch des Prinzen. — Der dritte Akt beginnt im Palast mit der Unterredung zwischen dem König und dem Prinzen (aus dem I. Theil). Dann „Landschaft", Falstaff und Bardolph. Schon hier sind in deren Gespräch über Falstaff's elende Rekruten einzelne Züge aus dem II. Theil gemischt, worauf dann wirklich der Friedensrichter Schaal mit den Rekruten kommt und deren Musterung aus dem II. Theil erfolgt. Heinrich und Blunt kommen hinzu, und nachdem dieselben wieder gegangen sind, schließt Falstaff den Akt mit dem nach dem Original etwas geänderten Vers:

Zum Kampf nicht zu rasch und zum Fest nicht zu faul
Ziemt lässigem Arm und tapferem Maul.

Vierter Akt: Die der Schlacht vorausgehenden Ereignisse, Northumberland's Krankheit und Ausbleiben; der Zug des Königlichen Heeres wird von einem Hügel aus beobachtet. Vernon meldet das Ausbleiben Glendowers (Douglas ist ebenfalls ganz weggelassen). Dann findet die Unterhandlung zwischen Blunt und Percy statt, sowie die Unterhandlung Worcester's mit dem König. Hieran schließt sich die kleine Scene zwischen dem Prinzen Heinrich und Falstaff und des Letztern Monolog über die Ehre. Schlachtmusik. Blunt fällt im Kampfe mit „einem Ritter" (statt mit Douglas). Dann Falstaff's Auftritt („In London kriegt ich nicht leicht einen Hieb" ꝛc.). Die Gefährdung des Königs im Gefecht mit Douglas ist hinter die Scene verlegt. Nachdem nämlich der König die Andern verlassen hat, ruft Prinz Johann, ihm nachsehend:

Digitized by Google

Der Vater ist von Douglas angefallen
Und ist nicht stark genug.

Heinrich (hineilend).

Das Haupt auf, schnöder Schotte, oder nie
Hältst du es wiederum empor (ab).

Nachdem der Prinz den König hinter den Coulissen gerettet hat, kommt er mit dem König zurück. Hieran schließt sich die Scene mit Percy, Heinrich und Falstaff ꝛc. Der König erkrankt nun ernstlich und wird hinweggeführt, unter „wehmüthiger Musik des Orchesters".

Der fünfte Akt wird nun mit den Vorgängen aus den letzten Akten des II. Theils ausgefüllt: Des Königs Krankenzimmer, die Scene Heinrich's mit der Krone ꝛc. — Dann Verwandelung: Platz vor Westminster. Hier werden (zu welchem Zwecke, ist nicht klar) nochmals die Rekruten Bullenkalb, Schwächlich ꝛc. nebst Falstaff vorgeführt. Erst jetzt, nachdem der junge König mit dem Zuge gekommen, hat der König die schöne Auseinandersetzung mit dem Oberrichter; und nachdem Falstaff zurückgewiesen ist, schließt König Heinrich das Stück mit dem aus der frühern Scene mit dem Oberrichter genommenen Vers:

So soll nicht Prinz noch Pair mit Grunde sagen:
Gott kürze was von Heinrich's frohen Tagen. *)

1851. Cymbelin. Uebersetzt und für die Bühne bearbeitet von A. Bürck. Wien. — Das Stück wurde nach dieser Uebersetzung und Bühneneinrichtung 1851 in Dresden aufgeführt.

---

*) Die Bühneneinrichtungen, welche Laube mit noch andern Shakespeare'schen Stücken in Wien vorgenommen hat, Cäsar, Richard III. u. s. w., geben zu einer eingehendern Besprechung nicht Anlaß, da in ihnen dem Dichter weniger Gewalt angethan ist, als in der oben besprochenen Umarbeitung Heinrich's IV. — Aus der Einrichtung „Richard's III." (in Wien 1852 mit Dawison aufgeführt) möge hier nur erwähnt werden, daß Laube in der Scene der Traumerscheinungen im Zelte Richard's die Bühne durch eine „mit Bäumen bewachsene Felsenwand" theilte; während auf der einen Seite Richard's Zelt, auf der andern das des Richmond stand, erschienen die Geister oben auf der Felsenwand. In der Schlußscene wird ein großes Gefecht vorgeführt, in welchem zuletzt Richard im Kampfe mit Richmond auf der Scene fällt. So lautet die Vorschrift in dem Manuscript. Später hatte Laube die Einrichtung der Traumscene in äußerst glücklicher Weise dahin geändert, daß das Lager Richmonds ganz im Hintergrunde nur durch eintretende Beleuchtung hinter der Schleier-Courtine sichtbar wird.

Digitized by Google

1851. Die Komödie der Irrungen, von C. v. Holtey bearbeitet, im Wiener Burgtheater aufgeführt. Die fünf Akte des Originals sind in drei Akte umgewandelt. Der Einrichtung liegt die Uebersetzung von Baudissin zu Grunde, jedoch mit zahlreichen Veränderungen Holtey's. (Die beiden Antipholus: Fichtner und Wagner; die beiden Dromio: Meixner und Beckmann.)

1852. Viel Lärm um Nichts. Lustspiel in drei Akten, für die Bühne eingerichtet von C. v. Holtey, im Wiener Burgtheater aufgeführt. Neben der, das heutige Theater berücksichtigenden Vereinfachung des Scenischen hat der Bearbeiter das Stück durch eigene Zuthaten dem Geschmack des größern Publikums näher zu bringen gesucht; wichtige Motive (in den ersten Akten) sind weggelassen und der Humor der komischen Figuren ist mit Holtey'schen Einfällen überdeckt.

1853. Julius Cäsar. Uebersetzt von Ed. Vollbehr. Kiel.

1853. Shakespeare's Dramen, in deutscher Uebertragung von F. Jenken. Mainz, 1853—55. Romeo und Julia. Othello. Macbeth. Julius Cäsar. Lear. Hamlet.

1854. Die lustigen Weiber von Windsor. Oper in drei Akten von Mosenthal. (Musik von Nicolai.) München.

1854. Winternachtsmähr. Uebersetzt von C. Abel. Berlin.

1855. Romeo und Julia. Deutsch von Edm. Lobedanz. Leipzig. Das Bemerkenswertheste an dieser Uebersetzung ist, daß auch die Prosascenen Shakespeare's in Jamben umgewandelt sind.

1855. Ein Sommernachtstraum. Uebersetzt von C. Abel. Leipzig. — Der Uebersetzer wollte „dem Schwunge und Dufte dieses Stückes ein der heutigen Leichtigkeit und Freiheit des poetischen Verständnisses angemesseneres Gewand leihen". In den Elfen-Scenen ist die Versform häufig geändert.

1856. Hamlet. Deutsch von F. Köhler. Leipzig.

1857. Hamlet. Deutsch von H. Lobedanz. Leipzig.

1858. Shakespeare's Dramen. Uebersetzt von C. Heinichen. Bonn, 1858—1861. 1. Heft. Cymbeline (1858). 2. Heft. Korio-

Digitized by Google

lau (1858). 3. Heft. Wintermährchen (1859). 4. Heft. Antonius und Cleopatra (1859). 5. Heft. Macbeth (1861).

1858. Macbeth. Nach den Uebersetzungen Schiller's, Tieck's, Kaufmann's für die deutsche Bühne eingerichtet von Franz Dingelstedt. (Steht in: „Studien und Copien nach Shakspeare von F. Dingelstedt. Pesth, Wien u. Leipzig, Hartleben. 1858.)

Diese Bearbeitung ist ganz ausschließlich für die theatralische Aufführung bestimmt und deshalb sind namentlich alle Bühnenanweisungen, Alles was Action und Scenerie betrifft, mit großer Genauigkeit angegeben. Mit Rücksicht auf die scenische Wirkung ist auch die Akt-Eintheilung geändert. Der erste Akt schließt bereits mit der Scene, da nach den Ehrenbezeigungen, die Macbeth durch den König erhalten, die finstern Gewalten ihn einnehmen.

Mein eignes Aug soll meine Hand nicht sehen,
Damit das Ungeheure kann geschehen.

Der zweite Akt beginnt sodann, in der Halle des Schlosses zu Inverneß, mit Lady Macbeth, da sie den Brief ihres Gemahls liest, und geht dann bis zum Schlusse dieses Aktes nach dem Original, nur daß das Gespräch zwischen dem „alten Mann", Rosse und Macduff wegfällt. Der dritte Akt schließt (nach Schiller) mit der Beendigung des Gastmahls, sodaß die Eine noch folgende Scene der Hekate mit den Hexen den vierten Akt beginnt und dort gleich mit der großen Hexenscene, da Macbeth sich bei ihnen Rath holt, verbunden wird. Den fünften Akt eröffnet nicht die Scene der nachtwandelnden Lady Macbeth, sondern die Vereinigung der Schottischen Edlen mit Malcolm und dem englischen Heere. Dann erst im Schlosse Lady Macbeth nachtwandelnd. Auch die letzten Schlachtscenen sind so zusammengezogen, daß dem Tode des jungen Siward gleich ein großes, allgemeines Gefecht sich anschließt, aus welchem sich dann der Kampf zwischen Macbeth und Macduff ablöst. Während dieses Zweikampfes schon sind alle Andern herbeigekommen, „den Zweikampf deckend", bis Macbeth (also auf der Scene) fällt, und Macduff sogleich dem anwesenden Malcolm seine Huldigung darbringen kann. Auch diese Kampfscenen, wie auch Stellungen der Personen u. s. w. sind von Dingelstedt so genau vorgeschrieben,

Digitized by Google

daß die ganze Bearbeitung als ein Regie-Buch gelten kann, und zwar als ein vortreffliches.

— **Der Sturm.** Schauspiel in drei Aufzügen. Nach Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne eingerichtet von Franz Dingelstedt. Musik von W. Taubert. (In demselben Bande „Studien und Copien" ꝛc.).

Die Schlegel'sche Uebersetzung ist mit vieler Freiheit benutzt. Die Eintheilung in drei Aufzüge, deren mittlerer der ungleich längere, ist der Tieck'schen Einrichtung des „Sommernachtstraum" nachgebildet. Die wichtigste Aenderung, welche Dingelstedt sonst mit dem Original vorgenommen, betrifft die erste Scene des Stückes, indem er dieselbe nur als Tableaux behandelt. Der Dialog beginnt erst mit Miranda und Prospero. Sonst verläuft der erste Akt im Wesentlichen nach dem des Originals; für den zweiten Akt der Bearbeitung hingegen ist der zweite und dritte Akt des Originals zusammengezogen und schließt mit den letzten Scenen des vierten Aktes. Der dritte Akt ist aus der ersten Hälfte des vierten und dem fünften Akt des Originals gebildet, wobei außer bedeutenden Kürzungen auch der Schluß des Ganzen umgewandelt ist. Ueber den Antheil des musikalischen Elementes in dieser Bearbeitung spricht sich Dingelstedt (in einem Nachworte zu dem gedruckten Buch) selbst dahin aus, daß er das Stück nicht als Singspiel, noch weniger als Oper behandelt haben will, sondern als Schauspiel, „allerdings ohne das musikalische Element ganz auszuschließen", was durchaus nicht im Sinne Shakespeare's gewesen wäre.

Dingelstedt's Bearbeitung des „Sturm" mit der Taubert'schen Musik wurde zum ersten Male in München 1855 aufgeführt.

1860. **König Cymbeline.** F. d. Bühne bearbeitet von E. Rommel. Hannover.

1860. **Julius Cäsar.** Von Oswald Marbach. Leipzig im Selbstverlage des Verfassers. Das Stück ist eine Umarbeitung der Shakespeare'schen Tragödie, und bildet zugleich den ersten Theil einer Trilogie, welche der Verfasser unter dem Titel „Ein Weltuntergang" herausgab.

Die beiden andern Stücke **„Brutus und Cassius"** und **„Antonius und Cleopatra"** sind von Shakespeare unabhängig.

Coriolanus, Tragödie von Oswald Marbach, im Selbstverlag des Verfassers, ist ebenfalls durchaus Originaldichtung.

Digitized by Google

1861. Julius Cäsar. Ueberſetzt von Ad. Kolb. Stuttgart.

1862. Hamlet. Deutſch von Herman Plehwe. Hamburg.

1864. Othello der Mohr von Venedig. Tragödie nach Shakeſpeare von Oswald Marbach. Leipzig. — Der Verfaſſer hat bei dieſer Bearbeitung den Gang der Handlung, Motive und Scenenbau unverändert gelaſſen und nur die Sprache iſt umgewandelt. „Das gewöhnliche Ueberſetzen", meint der Verfaſſer, ſei „eine Handwerksarbeit", und er ſuchte deshalb die Shakeſpeare'ſchen Gedanken in eine ſelbſtändigere d. h. (wie er meint) deutſchere Form zu kleiden.

Romeo und Julie, von demſelben Verfaſſer, erſchien 1866, iſt nach gleichen Grundſätzen wie Othello behandelt. Eine theatraliſche Aufführung hat keine von den Marbach'ſchen Bearbeitungen erfahren.

1864. Aufführung von Shakeſpeare's **engliſchen Hiſtorien** (von Richard II. bis Richard III.), eingerichtet von Fr. Dingelſtedt in Weimar.

Dieſe Aufführung der acht zuſammengehörigen Dramen, für ſieben Abende eingerichtet, wurde in Weimar aus Anlaß des dreihundertſten Geburtstages Shakeſpeare's veranſtaltet. Nachdem ſchon Ende Dezember 1863 die vier erſten Stücke, von Richard II. bis Heinrich V. an vier Abenden hintereinander aufgeführt waren, wurde in der Feſtwoche, vom 23. April beginnend, die ganze Reihe bis zu Richard III. vorgeführt. Nur Eines von den acht Stücken, der erſte Theil Heinrich's VI., fiel in dieſer Darſtellung weg, doch waren einige wichtigere Motive daraus in den andern Theil mit hinübergeführt.

Nach dieſer Einrichtung erſchienen zunächſt die letzten drei Stücke im Druck unter dem Titel: „Shakeſpeare's Hiſtorien, deutſche Bühnen-Ausgabe von Fr. Dingelſtedt". Berlin 1867 bei Reimer.

1865. Shakeſpeare's Sämmtliche Werke. Deutſche Volks-Ausgabe. Neu durchgeſehn und herausgegeben von Moltke. Leipzig.

1865. König Lear. Deutſch von F. Bodenſtedt. Berlin.

1865—1867. Shakeſpeare's **dramatiſche Werke** und Sonette, in neuen Original-Ueberſetzungen von Fr. Dingelſtedt, W. Jordan,

Digitized by Google

L. Seeger, K. Simrock, H. Viehoff, F. A. Gelbke. 10 Bände. Hildburghauſen, Bibliographiſches Inſtitut.

Die einzelnen Stücke aus dieſer Ueberſetzung wurden ſeit 1865 zuerſt als Theile der in gleichem Verlage erſchienenen „Bibliothek ausländiſcher Klaſſiker“ ausgegeben.

1867. William Shakeſpeare's **dramatiſche Werke.** Ueberſetzt von Friedr. Bodenſtedt, Ferd. Freiligrath, Otto Gildemeiſter, Paul Heyſe, H. Kurz, A. Wilbrandt. Nach der Textreviſion und unter Mitwirkung von Nic. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgeg. v. Fr. Bodenſtedt. Leipzig, Brockhaus.

1867. Shakeſpeare's **dramatiſche Werke** nach der Ueberſetzung von Aug. Wilh. Schlegel und Ludw. Tieck revidirt und theilweiſe neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten verſehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die deutſche Shakeſpeare-Geſellſchaft. Berlin, G. Reimer.

Dieſe neue Ausgabe der ſogenannten Schlegel-Tieck'ſchen Ueberſetzung unterſcheidet ſich von den vorangegangenen verſchiedenen Auflagen dadurch, daß nicht allein die Schlegel'ſchen Ueberſetzungen zahlreiche Correcturen erfahren haben (die Reviſion hat zum größten Theil Dr. Alex. Schmidt in Königsberg beſorgt, bei einigen Stücken Dr. Elze), ſondern daß auch mehrere der von Schlegel nicht übertragenen Stücke in ganz neuen Ueberſetzungen erſcheinen (von Dr. Hertzberg, Georg Herwegh u. A.).

Es iſt in unſerer neuern Shakeſpeare-Literatur eine der hervorragendſten Erſcheinungen, mit der wir die vorſtehende Chronologie abſchließen: Drei neue Geſammt-Ausgaben des Dichters, die faſt gleichzeitig eine beträchtliche Anzahl hervorragender literariſcher Kräfte in Thätigkeit ſetzten. Sowohl dieſe auf literariſchem Gebiete ſo bedeutenden Unternehmungen, wie auch das letzte der hier verzeichneten rein theatraliſchen Ereigniſſe, die Weimariſchen Aufführungen der engliſchen Hiſtorien, bezeichnen in der Geſchichte des deutſchen Shakeſpeare einen Abſchnitt, der nicht ſobald durch eine neuere Epoche überholt werden dürfte.

Digitized by Google

Von den sogenannten *Bearbeitungen* und *Bühneneinrichtungen* aus den letzten drei bis vier Decennien konnte selbstverständlich die Mehrzahl der in den Theaterbibliotheken befindlichen nur *geschriebenen* Bücher nicht berücksichtigt werden. Von den Manuscripten sind hier nur solche mit aufgenommen und in Kürze analysirt worden, welche entweder durch die Namen der Bearbeiter dazu auffordern, oder welche einen charakteristischen Beitrag zu der deutschen Geschichte der Shakespeare-Dramen bilden. *Alle* Abweichungen oder Uebereinstimmungen unter den so zahlreichen neuern Bühneneinrichtungen hier aufzuzählen, würde auch keinen rechten Zweck haben; es genüge hier, schließlich auf das Vorhandensein dieser außerordentlichen Menge abweichender Gestaltungen hinzuweisen. Bei den meisten dieser „Einrichtungen" tritt freilich die selbständigere dramatische Composition, wie sie früher aus den zertrümmerten Schöpfungen des großen Dichters erstand, völlig in den Hintergrund, und die Shakespeare-Bearbeitungen der neuern Zeit tragen mehr oder weniger den Charakter von Regie-Arbeiten. Die wenigen Ausnahmen davon — und allerdings hat auch die neueste Zeit einige solcher gewaltsamen Umgestaltungen aufzuweisen — sind eben nur Ausnahmen; in der Gesammtheit ist der Standpunkt zu diesen Dichtungen gerade in theatralischer Beziehung ein wesentlich anderer geworden. Mit dem blühenden Einflusse unserer Romantiker wurde für Shakespeare's Dichtungen auch auf dem Theater eine selbständigere Stellung *neben* dem deutschen Drama erobert. Die Schlegel'sche Uebersetzung war allerdings bei den so schnellen und nicht unbedeutenden Erfolgen eine starke Waffe für die Eroberung gewesen. Ein Prosa-Shakespeare wurde auch für die Bühne bald unmöglich, und schon der Vers an sich mußte die bearbeitende Hand zu einer vorsichtigern und schonendern Behandlung veranlassen. Indem also unser eigenes nationales Drama aus den Theorien zu einer wirklichen Existenz gelangt war, indem damit auch die so direkten und ersichtlichen Einwirkungen Shakespeare's auf die Production aufhören konnten, war naturgemäß auch die Stellung des Shakespeare'schen Dramas zum deutschen Theater eine wesentlich andere geworden. So lange aber auch schon dieser Scheidungs-Prozeß, der gleichzeitig eine um so intimere Vereinigung anstrebte, sich zu vollziehn begonnen hat, so ist

Digitized by Google

dennoch das Resultat bis heutigen Tags noch ein sehr fragliches geblieben, ja selbst die Ziele sind im Allgemeinen so dunkel, daß es wohl angemessen erscheint, nach der hier gegebenen historischen Darstellung auch diese Frage der Gegenwart — wenn auch nicht zu erörtern, so doch anzudeuten. Dies geschieht weniger zu Gunsten Shakespeare's, als im Interesse unserer eigenen, deutschen dramatischen Literatur, in welcher die Keime zur Weiterentwickelung keineswegs verloren gegangen sind.

Wenn wir bei einer Uebersicht des gegenwärtigen Shakespeare-Repertoires in Deutschland zunächst von einer Zusammenstellung mehrerer Hoftheater ausgehn, so geschieht dies, weil an solchen noch wenigstens in bedingter Weise, d. h. neben dem Futter für die größere, gedankenlosere Menge, höhern Kunst-Interessen eine Stätte gelassen wird, während an der Mehrzahl der Stadttheater — sehr vereinzelte Ausnahmen abgerechnet — solche Erscheinungen mehr zufällige sind. Die Frage übrigens: Ob die größere oder geringere Zahl von Shakespeare-Aufführungen dabei wirklich einen Maßstab für den Kunstwerth eines Theaters gibt, kommt hierbei zunächst gar nicht in Betracht.

Als Norm für das Shakespeare-Repertoire möge hier das Hoftheater von Karlsruhe voran stehen, weil dort hinsichtlich der Wahl der Stücke allen Ansprüchen genug gethan ist, ohne daß der Shakespeare-Cultus zu zweckwidrigen Ausschreitungen und Uebertreibungen führte.

Die Zahl der Shakespeare'schen Stücke, welche seit dem Jahre 1852 in Karlsruhe zur Aufführung gelangt sind und einen mehr oder weniger festen Platz im Repertoire eingenommen haben, beträgt zwanzig*), und eine ungefähr gleiche Zahl haben die Hoftheater von Berlin, Wien, München, Dresden und Weimar aufzuweisen. Die nachfolgende Uebersicht läßt zugleich die große Anzahl der verschiedenen Bearbeitungen erkennen, wobei man beachten möge, daß da, wo eine spezielle Bearbeitung nicht angegeben ist, das Stück in einer besondern (oft traditionellen) Regie-

*) Diese ganze Reihe von Stücken kam in der Theatersaison von 1864—65 zur Darstellung; seitdem wurde (unter Eduard Devrient's künstlerischer Leitung) von Jahr zu Jahr die Hälfte von jener Anzahl aufgeführt. Daneben kamen im Laufe eines Jahres zehn deutsche klassische Dramen zur Darstellung; in jedem Jahre: Minna von Barnhelm, die Wallenstein-Trilogie, und von Shakespeare: Hamlet.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Einrichtung, ohne besondere Nennung eines Namens, gegeben wird. Fast sämmtlichen Bearbeitungen liegen die Uebersetzungen der Schlegel-Tieck'schen Ausgabe zu Grunde, mit Ausnahme der wenigen nach Voß gegebenen Stücke. In Karlsruhe sind alle Einrichtungen, wo nicht ausdrücklich ein anderer Name genannt wird, von Eduard Devrient.

Von den nachfolgenden zwanzig Stücken wurden in neuerer Zeit an den genannten fünf Hoftheatern gegeben:

1. **Hamlet**: in Karlsruhe; Berlin; Wien; München; Dresden; Weimar.

2. **Macbeth**: in Karlsruhe (nach Schiller, mit Bürger's Hexenscenen, eingerichtet von Ed. Devrient); Berlin (seit 1851 nach Tieck); Wien; München (Dingelstedt); Dresden (Dingelst.); Weimar (Dingelstedt).

3. **Lear**: in Karlsruhe (nach Voß' Ueberf.); Berlin (nach Voß); Wien; Dresden (Voß); Weimar (theilweise nach West's Bearbeitung).

4. **Romeo und Julie**: in Karlsruhe (mit Benutzung von P. A. Wolff's Einrichtung); Berlin (bis 1849 in Goethe's Bearb., seitdem nach Schlegel's Ueberf. in eigener Einrichtung); Wien (zum Theil nach West); München (Gutzkow); Dresden; Weimar.

5. **Othello**: in Karlsruhe (nach Voß von Ed. Devr.); Berlin (Voß); Wien (West); München (West); Dresden (Voß); Weimar (Dingelstedt).

6. **Ein Wintermärchen**: in Karlsruhe (Dingelstedt, mit Flotow's Musik); *) Wien (ebenso); München (ebenso); Dresden (ebenso); Weimar (ebenso).

7. **Coriolan**: in Karlsruhe; Berlin, Wien (Gutzkow); München (Gutzkow); Dresden (Gutzkow); Weimar (Eduard Devrient).

8. **Julius Cäsar**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (Laube); München (Laube); Dresden; Weimar (Laube).

9. **König Johann**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (nach Ed.

*) Das „Wintermärchen" wurde in Berlin nur im Victoria-Theater (nach Dingelstedt mit Flotow's Musik) gegeben.

Digitized by Google

Devrient u. Wolff); München (C. Jenke); Dresden (Gutzkow); Weimar (v. Loën).

10. **Richard II.**: in Karlsruhe; Berlin (Eduard Devrient); Wien (Laube); München (Emil Devrient, neuerdings C. Jenke); Dresden (Emil Devr.); Weimar (Dingelstedt).

11. **Heinrich IV.**: in Karlsruhe (1. u. 2. Theil zusammen, Ed. Devrient); Berlin (beide Theile getrennt); Wien (1. u. 2. Theil zusammen, Laube); München (beide Theile getrennt, C. Jenke); Dresden (Laube, 1. u. 2. Theile zusammen); Weimar (Dingelstedt, beide Theile getrennt).

12. **Richard III.**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (Laube); München; Dresden; Weimar (Dingelstedt, neuerdings Oechelhäuser).

13. **Kaufmann von Venedig**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (Laube); München; Dresden (Eduard Devr.); Weimar.

14. **Sommernachtstraum**: in Karlsruhe (in eigner Einrichtung); in Berlin, Wien und München nach Tieck's Einrichtung mit Mendelsohns Musik; in Dresden (eigene Einrichtung der Scene); Weimar (eigene Einrichtung).

15. **Viel Lärm um Nichts**: in Karlsruhe (nach Baudissin's Ueberf.); Berlin (nach Baudissin's Ueberf.); in Wien, München, Dresden u. Weimar (in Holtey's Bearbeitung).

16. **Comödie der Irrungen**: in Karlsruhe, Berlin, Wien, München, Dresden u. Weimar in Holtey's Bearbeitung.

17. **Bezähmte Widerspänstige**: in Karlsruhe, Berlin, Wien, München, Dresden u. Weimar in Deinhardstein's Bearbeitung.

18. **Was ihr wollt**: in Karlsruhe, Berlin, Wien (Deinhardstein); München (Deinhardstein); Dresden (Quanter); Weimar (Deinhardstein).

19. **Wie es euch gefällt**: in Karlsruhe; München (C. Jenke); Dresden (J. Pabst); Weimar (J. Pabst).

20. **Der Sturm**: in Karlsruhe (Ed. Devrient mit Taubert's Musik); München (Dingelstedt mit Taubert's Musik); Dresden (ebenso); Weimar (ebenso).

Abgesehen von diesen zwanzig Stücken sind noch vereinzelte Versuche gemacht worden: Mit Cymbeline in Dresden (Bearbeitung von Bürck),

Digitized by Google

in Wien, von Laube*), in Berlin, von E. Dohm bearbeitet; mit Antonius und Cleopatra, in Dresden 1852 von J. Pabst, in Wien 1854 von Laube**); und mit den in Weimar von Dingelstedt zur Aufführung gebrachten Historien: Heinrich V. und Heinrich VI.; Heinrich V. kam auch in München zur Aufführung. Die „lustigen Weiber von Windsor", welche früher in Berlin versucht wurden, kamen in Wien 1846 in einer Bearbeitung von Lederer zur Aufführung.

Aus dem vorgenannten Repertoire der Hoftheater, neben denen neuerdings noch Meiningen durch sehr sorgfältige Scenirungen Shakespeare'scher Dramen sich hervorgethan hat, wird etwa die Hälfte der hier aufgeführten zwanzig Stücke auch auf der Mehrzahl der andern stabilen Theater gegeben, namentlich die fünf romantischen Tragödien und einige von den Lustspielen in den besondern Bearbeitungen von Tieck (Sommernachtstraum), Deinhardstein und Holtei. Weniger verbreitet sind: die römischen Tragödien, die Historien, das Wintermärchen; und nur vereinzelt kommen vor: Die Irrungen; Wie es euch gefällt; Der Sturm. Dagegen sind auch mit einigen hier noch nicht genannten Stücken an Privatbühnen vereinzelte Versuche gemacht worden, so z. B. mit „Timon von Athen" und „Verlorne Liebesmüh".

Wenn nach der hier gegebenen Uebersicht die Zahl der aufgeführten Stücke allerdings ziemlich groß erscheint, so wird doch der Antheil Shakespeare's an unserm deutschen Theater-Repertoire erst eine richtige Schätzung erhalten, wenn wir wissen, wie oft diese Stücke innerhalb eines gewissen Zeitraums dem Publikum vorgeführt werden konnten, und hierbei zeigt sich nun unter den Shakespeare'schen Stücken selbst ein sehr bedeutender Unterschied. Um den Grad der Popularität und der Dauerbarkeit der verschiedenen Stücke beurtheilen zu können, dafür wird die Zahl der Aufführungen eines großen Theaters wie Berlin, das von dem Geschmack und den Neigungen der Bevölkerung abhängig ist, einen sichern Gradmesser geben, als es das nach den Neigungen und künstlerischen Intentionen einer bestimm-

*) Schon früher (1842) von Halm, u. d. Titel „Die Kinder des Cymbeline".

**) Neuerdings noch in Weimar, in einer Bearbeitung von Dr. Leo.

Digitized by Google

ten Persönlichkeit gepflegte Hoftheater einer kleinern fürstlichen Residenz vermag.

Am Berliner Hoftheater stehen denn, was die Zahl der Aufführungen (bis zum Schlusse des Jahres 1867) betrifft, von den Shakespeare'schen Stücken weitaus voran die beiden Tragödien: Hamlet mit 246, Romeo und Julie*) mit 159 und der Kaufmann von Venedig mit 155 Aufführungen. Demnächst folgen „König Lear" mit 107, Heinrich IV. erster Theil mit 87, Othello mit 81, Macbeth mit 65 und Richard der Dritte mit 59 Aufführungen. Cäsar wurde nur 26 mal, König Johann nur 18 mal und Coriolan nur 15 mal gegeben. Der zweite Theil Heinrichs IV. brachte es nur bis zu 5 Aufführungen, Richard der Zweite und Cymbeline nur bis zu je 3. Unter den Comödien steht der Sommernachtstraum, obwohl erst seit 1843 auf die Bühne gebracht, voran, ist aber wegen der Mendelssohn'schen Musik wohl kaum mit den andern Comödien in Vergleichung zu stellen; er zählte bis Ende 1867 bereits 82 Aufführungen, die „Comödie der Irrungen" 64, die Widerspänstige 56, Was ihr wollt und Viel Lärm um Nichts je 46 Aufführungen.

Für das Verhältniß Shakespeare's zu unsern deutschen Klassikern nehmen wir ebenfalls das Berliner Hoftheater als Beispiel. Vom 1. Juni 1851 bis 1. Juni 1861, also in einem Zeitraum von zehn Jahren, sehn wir von den klassischen Dichtern in Berlin vertreten: Lessing 103, Goethe 115, Schiller 253, Shakespear 363 mal.

Also ist hinsichtlich der Zahl der Aufführungen das Verhältniß Shakespeare's zu unserm populärsten deutschen Dichter wie 3 zu 2!

Ein ähnliches Resultat ergibt der Zeitraum vom 1. Januar 1861 bis Ende 1868. In diesen acht Jahren kommen auf Schiller 201, und auf Shakespeare 294 Abende.

Wenn wir nun von der Thatsache der vollständigen Nationalisirung Shakespeare's zurückblicken in die Geschichte seiner Dramen, so dürfen wir wohl erstaunt fragen: Wie ist es möglich, daß die Werke eines so gewaltigen

*) Die frühern Aufführungen des alten F. Ch. Weiße'schen Stückes mit eingerechnet.

Digitized by Google

Geistes in dem Zeitraum eines Jahrhunderts für die theatralische Aufführung unaufhörlich in einer Willkürlichkeit und Mannigfaltigkeit umgemodelt werden konnten, als gäbe es überhaupt keine einzig gültige Form für diese Dichtungen? Man betrachte nur die fortwährenden Umgestaltungen, in denen zwei der populärsten Tragödien, Macbeth und Hamlet, die in der höchsten Zahl der Uebersetzungen und Bearbeitungen nebeneinander stehn, fortwährend auf die Bühne gebracht wurden. Sollte es für die Bedeutung einer Dichtung wie Hamlet ganz gleichgiltig sein, ob der Held der Tragödie unter den Trümmern der allgemeinen Zerstörung zu Grunde geht, oder nicht? Sollte man mit einem vollendeten Kunstwerke so beliebig verfahren können, wie hier, daß man abwechselnd den Fortinbras, den Horatio oder den Laertes zur Regierung kommen läßt? Solche Abweichungen in der Anschauung dieser Tragödie bestanden aber, wie man aus der Chronologie der Shakespeare'schen Dramen ersieht, auch noch in der Zeit, da die Verehrung und Bewunderung des Dichters bereits die äußerste Höhe erreicht hatte. Wenn man heute in den Abweichungen so weit nicht mehr zu gehn wagt, so scheut man sich dabei nicht mit Rücksicht auf die Bühnenwirkung, sondern nur mit Rücksicht auf die literarische Kritik. Was den Freund und Kenner Shakespeare's entrüsten würde, das könnte auch heute noch das große naive Theaterpublikum mit Wohlgefallen entgegen nehmen oder mit Gleichmuth übersehn. Auch A. W. Schlegel erkannte es schon an, daß die Bühne ihre besondern Rechte habe. Shakespeare, sagte Schlegel, hat sich gewiß in vielen Aeußerlichkeiten nach den Bedürfnissen seines Theaters gerichtet, und er würde nicht weniger für das unsrige thun, wenn er jetzt lebte. Dennoch aber bekannte sich Schlegel zu den „eigensinnigen Leuten", die ihren Dichter durchaus so verlangen, wie er ist. Wenn Goethe, dem wir denn doch wohl einiges Verständniß für die Größe Shakespeare's zuerkennen sollten, zu dem Ausspruch kam: man müsse, wolle man Shakespeare aufs Theater bringen, wieder zur Schröder'schen Bearbeitung greifen, so haben wir freilich zu berücksichtigen, daß die Schroffheit dieses Standpunktes durch die einseitigen Forderungen der Romantiker hervorgerufen war; anderseits aber galt es doch auch hierbei nur, die unbestreitbare Wahrheit auszusprechen, daß zwischen dem Shakespeare in unserer Literatur und

Digitized by Google

dem Shakespeare auf der modernen Bühne eine gewisse Kluft bestünde. Und trotzdem Shakespeare gegenwärtig einen so großen Raum auf dem deutschen Theater einnimmt, — trotzdem das Theater dem Shakespeare unserer Literatur immer weitere Zugeständnisse gemacht hat —: jene Kluft ist damit noch keineswegs ausgefüllt, und daß sie fortbesteht, beweisen schon die so überaus zahlreichen verschiedenen Bearbeitungen und Bühneneinrichtungen, in denen die Stücke auf den zahlreichen deutschen Theatern gegeben werden; beweisen ferner neben den feststehenden Repertoire-Stücken die vielen immer aufs neue wiederkehrenden Experimente, die man mit zahlreichen Shakespeare'schen Dramen macht. Unter den an poetischem Werthe vollendetsten Schöpfungen des Dichters haben „Wie es euch gefällt", „Coriolan" und „Cymbeline" niemals auf dem deutschen Theater einen festen Platz gewinnen können. Solche Erscheinungen bei einem Dichter, der wie irgend einer für die theatralische Wirkung schrieb, sind wohl bedeutungsvoll genug, und müssen uns überzeugen, daß der absolute Werth einer dramatischen Dichtung nicht die Gewähr dafür gibt, sie könne sich für das Theater aus einer Zeit in die andere beliebig verpflanzen lassen. Das nächste und nicht geringste Hinderniß dafür bildet die gänzliche Veränderung der Bühne. Diese hatte bekanntlich zu Shakespeare's Zeit eine feststehende Architektur, innerhalb welcher nur ein kleiner Raum vor den Augen der Zuschauer zu schließen war, während der vordere und eigentliche Spielraum offen blieb und keinerlei Veränderung der Scene zuließ. Wie sehr bestimmend aber mußte eine solche Einrichtung auch für die Construction der Dramen sein! Und sie war es bei manchen Stücken in solchem Grade, daß die scenische Composition sich für unsern complicirten und dadurch nur um so schwefälligern Theaterapparat schlechterdings nicht umformen läßt. Wo es dennoch versucht wird, da ist die Folge, daß wir in jenen Scenen-Reihen, in denen der Dichter den Zuhörer mit leichtem Flug über die Beschränkungen von Zeit und Ort hinwegführt, Stückwerk zu sehn glauben, während in der That die Dichtung erst durch die Scene zerstückt wird.

Wenn wir noch einmal die vorstehend gegebene Uebersicht der an unsern deutschen Hoftheatern aufgeführten Shakespeare'schen Dramen ins Auge fassen, so sehen wir, daß unter den so zahlreichen Bearbeitungen nur

Digitized by Google

einige von den Luſtſpielen es zu einer an den deutſchen Theatern einigermaßen übereinſtimmenden Form gebracht haben. Nicht aber, weil etwa dieſe „Bearbeitungen“ als beſonders vortreffliche, dem innern Werthe der Originale entſprechende, hervorragten. Es liegt im Weſen des Luſtſpiels, daß es tiefer in dem Boden einer beſtimmten Zeit wurzelt; ſeine Verpflanzung in eine andere Zeit erfordert daher eine im Vergleich zur tragiſchen Dichtung viel ſelbſtändigere Arbeit; und wo eine ſolche von einem „bühnenkundigen“ Autor geboten wurde, da acceptirte man ſie gern, während bei den Tragödien jeder Dramaturg oder Regiſſeur irgend eines Theaters ſich für die Aufgabe befähigt hält. Selbſt das vorige Jahrhundert gibt dafür Beweiſe. Von den Schröder'ſchen Bearbeitungen hatte nur die des „Hamlet“ eine Zeitlang allein auf dem Theater geherrſcht, weil damit Shakeſpeare überhaupt erſt bei uns bekannt gemacht ward. Bei allen weiter folgenden Tragödien hatten Schröder's Bearbeitungen vor denen von Bock, Wagner, v. Gemmingen, Fiſcher u. ſ. w. durchaus nichts voraus. Dagegen war Schink's ſo triviale Bearbeitung der Widerſpänſtigen ohne Rivalität ſchnell auf alle Bühnen gekommen.

Und dennoch iſt es nicht Wenig, was auch für die Tragödien von einem „Bearbeiter“ gefordert werden darf: Vollkommene Bekanntſchaft mit dem praktiſchen Theater und ſeinen Bedürfniſſen, genaueſte Kenntniß des Dichters und ſeiner Zeit, und endlich eigene poetiſche Begabung, mit der Fähigkeit, dieſelbe dem Dichter unterzuordnen. Und hinſichtlich der Wahl des Stückes wird immer noch zu erwägen ſein: erſtlich ob man nicht mit bloßem Experimentiren, anſtatt den Geſchmack zu heben, ihn in Verwirrung bringt? Und ferner: ob nicht das betreffende Stück, wenn es den Bedürfniſſen der modernen Bühne und dem herrſchenden Geſchmack gemäß überarbeitet iſt, nicht die ihm eigenthümliche Farbe, nicht den ganzen Reiz, der in der poetiſchen Vorſtellung uns mächtig feſſelt, und der auch manche Fehler ſo reizend überkleidet, verlieren muß? Wir ſtehn dieſem Dichter nur ſelten mit dem kühlen kritiſchen Verſtande gegenüber; er nimmt ſofort unſer ganzes Gemüth gefangen, und unſere Leidenſchaft für ihn gleicht der Leidenſchaft zu einem geliebten Weſen, bei welchem ſogar oft die Fehler unſere Leidenſchaft noch ſteigern. Wer Shakeſpeare genau kennt, der liebt

Digitized by Google

ihn, wie er iſt; der unvorbereitete, unbefangenere Zuſchauer wird bei den Aufführungen Shakeſpeare'ſcher Stücke meiſt in einen gewiſſen Zwieſpalt der Empfindungen gerathen. Bei den einſeitigen Forderungen, Shakeſpeare ſo viel als möglich auf unſerer Bühne zu ſehn, und bei den Beſtrebungen, darin über die Zahl der wirklich populär gewordenen Stücke hinauszugehen, macht man gewöhnlich geltend: Shakeſpeare ſei ein in ſo eminentem Sinne dramatiſcher Dichter, daß ſeine Stücke erſt auf der Bühne zur vollen Wirkung kommen. Das kann aber für ein völlig verändertes Theater nicht mehr unbedingt gültig ſein.

Was ſonſt noch — außer dieſen ſo ſehr beſtimmenden Rückſichten — für Momente bei den Wandelungen dieſer Dramen in den verſchiedenen Zeiten mitwirkend waren, das erſieht man leicht aus der hier gegebenen chronologiſchen Geſchichte des deutſchen Shakeſpeare, die zugleich als eine Geſchichte des theatraliſchen Geſchmacks für die ganze Epoche gelten kann. Immer aber wird es die merkwürdigſte Erſcheinung in dieſer Geſchichte bleiben: wie während eines Zeitraums von nunmehr beinah hundert Jahren derjenige dramatiſche Dichter, der wie kein anderer des chriſtlichen Zeitalters geliebt und verherrlicht worden, für die Bühne immer und immer wieder neue Umgeſtaltungen erfuhr, ſo daß es faſt ſcheint, als ob dieſe Dichtungen nicht mehr als Kunſtprodukte galten, ſondern als wären ſie Gemeingut wie die uns umgebende große Natur. Und wie ſie ſo wird Shakeſpeare der Eine und Derſelbe bleiben, was unter ihm und um ihn her auch geſchehn möge —: der Mann auf hohem Felſengipfel, zu ſeinen Füßen die wandelbaren Wogen, aber ſein Haupt in den Strahlen des Himmels.

Digitized by Google

Anhang.

Umfangreichere Mittheilungen aus einigen ältern und wenig gekannten Ueberſetzungen oder Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Stücke und gleichartiger Stoffe.

Digitized by Google

I.

Aus dem i. J. 1620 gedruckten Buche: „Englische Comedien und Tragedien". Akt 1 u. 2 der

Comoedia

Von der Königin Esther

und hoffertigem Haman. *)

Personae.

Ahasverus König.
Bigthan, Theres } Cämmerer.
Haman Königlicher Rath.
Esther Königin.
Kammer-Rath oder Diener.
Mardocheus Jüde.
Hans Knapkäse.
Hans.
Fraw.
Nachbar.
Sohn.

Kömpt der König, zween Kämmerer, Haman.

König.

Ich König Ahasverus Regierer und Gebieter von India, biß in Mohren, über 123 Länder, habe euch meine liebe Fürsten und Obristen des Landes zeigen wollen die Pracht und Herrligkeit unsrer Majestät, damit ihr aber den großen, unzehlichen und unaußsprechlichen Reichthumb recht sehen möchtet, habe ich darzu verordnet 180 Tage, in dero Tagen ihr die Pracht anschawen möchtet.

*) Die Motivirung des Abdrucks der beiden hier folgenden Akte ist im I. Abschnitt S. 39 u. 40 gegeben.

Digitized by Google

Welches pancketiren und große Pracht denn nun vollendet, die hundert und achtzig Tage verflossen, zu dem haben wir nun einen jedern Mann jung und alt, klein und groß, arm und reich allhie zu Schloß zusammen am Hofe des Gartens zu pancketiren zurichten lassen, auch befohlen einen jedern seinen Willen zu lassen, und daß er, was ihme nur sein Hertz gelüstet, bekommen kan, denn an unsern großen Reichthumb kans uns nicht schaden. Dieses pancketiren sollen sie sieben Tage treiben, denn also sehen wir es vor gut an, daß unsere geringe Unterthanen desto mehr Liebe zu uns tragen.

Nun hab ihr all unser Reichthumb, Silber Goldt und edle Kleinodien gesehen, aber eins haben wir noch, das übertrifft diese alle, welches wir euch jetzt wollen sehen lassen. Bigthan und Theres gehet alsobald hin und holet unsere schöne Königin Vasthi mit ihrer Königlichen Krone, denn ihre Schöne und Krone müssen wir auch vor allem Volk zeigen.

Bigthan.

Großmächtiger König Ahasverus, in Unterthänigkeit sol solcher verrichtet werden.

Gehet hin.

Ahasverus.

Wiewol wir mächtig sein und groß auff Erden, haben wir dennoch unser Gewalt nicht wollen überheben, sondern meistes theils beflissen gnädiglich und sanfft zu regieren, und dem lieben Friede, dessen sich jederman von Hertzen erfrewet, zu halten, damit ein jeglicher einträchtiglich leben und werben möchte, demnach wir aber Rath gehalten wie solches geschehen könte. Da zeigt mir an Haman mein klugester, liebester und getrewester Rath, wie ein Volck sey, das in allen Landen zerstrewet, sonderlich Gesetze halte, wider aller Lande und Leute Weise, und stets der Könige Gebot verachte, dadurch sie Friede und Einigkeit verhindern, und da wir vernehmen, daß sich ein einiges Volck wider alle Welt sperrete, und unsern Geboten ungehorsamb were, dadurch sie denn großen Schaden theten, Friede und Einigkeit in unserm Reich zerstöreten. Befehlen wir das welche Haman anzeigen würde, mit Weib und Kind durch ihrer Feinde Schwert ohn alle Barmhertzigkeit umgebracht, und niemand verschonet werde, und also ein beständiger Friede in unserm Reich bleiben möge. Darumb Haman komm hier, zu unser rechten Seiten soltu leben und gehen, große Gnade hastu vor unsern königlichen Augen funden, zum grössesten Fürsten, auch den nehesten nach uns thun wir dich setzen, denn du solches wegen deines klugen und weisen Raths, wormit du uns gedienet, wol würdig bist.

Digitized by Google

Haman.

Großmächtigster König nimmermehr kan ich die große Ehre und Würde, so mir E. Kön. Majestät anleget recompensiren, dennoch so viel es an mir müglich ist, wil mich höchstes Fleißes angelegen seyn lassen.

Gehet beym Könige.

Sie kommen wider.

Bigthan.

Großmächtigster König, ungerne thue ich Ihr Majestät solche Bottschaft bringen. Die Königin Vasthi ist ungehorsam, und kan sie nicht bereden, daß sie zu Ihr Majestät komme.

König.

Nicht kommen? Dieses ist ein großer Ungehorsam, bey meiner Krone und Scepter schwere ich, diese Unehre soll nicht ungestraffet bleiben. O ihr unverständigen Weibesbilder, wie dürfft ihr so hoffertig werden? Gedencket ihr nicht daß der Mann ewer Herr und Häupt sey, und daß ihr nach seinen Willen leben müsset. Ihr Herren von Persien und Meden consuliret, was man vor ein Recht der Königin Vasthi thun sol, denn wir seyn gäntzlich resolviret solches nimmer ungestrafft zu lassen. Haman gib deinen Rath.

Haman.

Großmächtiger König, die Königin Vasthi hat nicht an ihrer Majestät viel gethan, sondern auch an uns, an allen Manns Personen hohes und niedriges Standes im gantzen Lande des Königes, denn es wird solche That der Königinnen außkommen für alle Weiber, eben so wol für unsere, daß sie ihre Männer werden verachten, vor ihren Augen, und werden dieses sagen: Der König Ahasverus hieß die Königin für sich kommen, aber sie wollte nit kommen. So werden nun die Fürstinnen so wol alle andere Weiber ihren Männern ungehorsam, wenn sie dieses von der Königin hören sagen, und wird derhalben Verachtunge und Zorn gnug unter den Ehelenten geben, wenn solchem übel nicht vorkommen wird, Derohalben gefelt es Ihre Majestät, daß man ein Königlich Mandat von ihm in die 127 Länder des Königes ausgehen leßt, das Vasthi ihres Ungehorsams halben von ihrer Krone abgestürtzet, und nimmermehr vor Ihr Königlich Majestät kommen dürffe, und der König gebe die Kron und ihr Reich einer andern, die besser ist dann sie, und das dieses Mandat mit ernst in sich halte, daß alle Weiber ihre Männer hohes und niedriges Standes in ehren halten, und ihnen gehorsam seyn sollen. Geschieht dieses, so wird es im Lande seyn, viel ungehorsame und muthwillige Weiber so das Regiment

Digitized by Google

führen, und das Häupt seyn wollen, werden sich den Männern unterthänig machen, sich bekehren, und an dem Exempel der Königin Vasthi sich spiegeln.

König.

Mein getreweſter und neheſter Rath Haman, du haſt sehr wohl gerathen, und gesaget, denn ein jedes Weibesbild würde Vasthi Exempel nachfolgen, und ihren Männern nicht gehorsamen. Derhalben uns dein Rath auß der maßen wolgefelt, Vasthi soll nicht mehr Königin seyn, all ihr Pracht und Herrligkeit soll ihr genommen werden, und sieh, hie haſtu unser Siegel, laß also bald ein Mandat in unser Landen ausgehen, nach allen Sprachen unsers Reichs, darunter druck unser Insiegel, und laß also schreiben, das ein jederman Herr und das Häupt im Hause seyn soll, und die Fraw dem Manne unterthan. Nach diesem so ist unser Will und Begehren, das Schawer in allen Landen gestellet werden, aufzusuchen die zarteſten und schönsten Jungfrawen, daß sie allhie im Schloß Susan ihres Frauenzimmer unter die Hand Hege des Königes Kämmerer gethan, der sie pflege und ziere, und welche Dirne unsern Augen und Hertz gefallen wird, Königin an Vasthi stadt werde.

Haman.

Solche zween Befehl von mir mit allem Fleiß sollen außgerichtet werden.

König.

So laß uns hinein gehen zu unsern Pallaſt, und du Haman verschaff, das Vasthi ihr Schmuck und zier alsobald genommen werde, und erforsche wo mehr dergleichen böſe muthwillige Weiber, denn dieselben gleichesfalls müssen gestraffet werden.

Haman.

In Unterthänigkeit und Getrew sol solches geschehen, denn ohne das, bin ich der böſen Weiber Feind.

Gehen hinein.

Jetzt kömpt Hans trägt einen Korb, seine Frau hat einen Stock.

Fraw.

Gehe fort, gehe fort du fauler Schelm, muß ich dich doch treiben gleich einen faulen Esel.

Hans.

Ach meine liebe Frawe schlaget mich doch nicht mehr, denn ihr habet mich genug geschlagen, wil ich doch gerne den Korb hintragen zur Wäsche.

Digitized by Google

Fraw.

Das dich hundert entian auff dein Kopff fahren, darffeſt du noch ſagen du hetteſt zu viel Schläge auff deinen Kopff bekommen? Nein nicht das dritte theil wie du wol verdienet, und iſt gut daß du mir noch gedenken helffeſt, denn hiefür haſtu noch nichts bekommen, daß du geſtern den Hollunken deinen Nachbar Hans bey dir in dem Hauſe hatteſt, und zechteſt friſch, deinen Nachbar hieß ich willkommen, alſo daß er für mir über den Zaun ſpringen mußte, und nun will ich dir auch geben.

ſchlägt ihn.

Wer hat dir befohlen, daß du den Nachbar ſolleſt eſſen geben, darzu wenn ich nicht zu Hauſe bin.

Hans.

O O Fraw, ich bitte höret auff, ich wills all mein Tage nicht mehr thun.

Setzet den Korb nieder.

Fraw

Schlägt ihn.

Sieh du Schelm wiltu nieder ſetzen, gehe fort in aller Element Namen.

Hans.

O meine liebe Fraw, ich will gerne gehen, höret nur auff.

Fraw.

Nein ich kan nicht aufhören, denn noch eins felt mir ein.

Schlägt.

Warumb gingſtu geſtern hinauß, da du zwo Stunden hinweg wareſt, und mir nicht ein Wort geſagt noch Urlaub gebeten haſt.

Hans.

O, O, O meine liebe Fraw, ich will nicht mehr hinauß gehen, geſtern wolt ichs euch geſagt haben, aber ihr waret auch nicht zu Hauſe.

Fraw.

So, ſo, warumb ſucheſt du mich nicht, kom mir nicht mehr alſo, oder ich wil dir deine Rieben grewlich zerſchmieren.

Hans.

Nein ich wil all mein Tage ohn ewren Willen nicht mehr hinausgehen.

Digitized by Google

Fraw.

Das ſtehet dir auch zu rathen, oder du wirſt grewlich anlauffen. Nun gehe fort mit deinem Korbe; hie ſetze ihn hin.

Er ſetzet ihn.

Hörſtu gehe alßbald hin zu meiner Schweſter, und hole mir dar zwei Waſchhölzer, gehe eilends fort, und kom zur Stunden wieder, oder du wirſt gewaltige Pumps bekommen.

Hans.

Ja Fraw, ich will alßbald hingehen, und euch gehorſamen.

Sie gehet hinein.

Ja, ja das iſt eine Fraw, ja keine Fraw iſt es, ſondern der Teuffel, ich armer betrübter Kerl was ſol ich anfahen, ich muß mich vor Verzweifelung aufhencken, daß ich von der Qual abkomme. Denn das Weib iſt mein Teuffel, mein Hauß Teufel, und tribuliret mich gar zu viel. O weh ich armer Kerl was ſol ich anfahen, ich muß doch verzweiffeln.

Jetzt kömpt der Nachbawr herauß.

Hoho Nachbar Hans warumb ſo betrübt? warumb ſo betrübt Nachbar Hans?

Hans.

Mein lieber Nachbawr ſolches könt ihr leicht erachten.

Nachbar.

Ja ewr Frau hat mich wieder geſchlagen? Fürwar ich habe viel böſe Weiber geſehen, aber all mein Tagen nicht ſo eine wie ewre. Summer potz Velten wie jagte ſie mich geſtern über den Zaun, und ſchmiß mich mit einen großen Stein oben auff mein Capittel, das mich der Schwindel auch ankam, aber ſagt mir was bekamet ihr.

Hans.

O ihr könnet nicht glewben, wie grewlich mich das Weib geſchlagen, und noch jetzund dafür widerumb.

Nachbar.

Pfui ſchemet euch, laſſet ihr euch nun von dem Weibe ſchlagen, nein fürwar wann ſie auch der Teuffel ſelbſt were, ſo wolt ich ſie zähmen.

Hans.

O man meynt es wol, meine Fraw iſt nicht wie andere böſe Weiber, die da umb eine Sache einmal zürnen, ſondern iſt der Teuffel ſelbſt. Aber ſagt mir

Digitized by Google

wie iſt es mit ewrem Weibe worden ihr habt ja zuvor auch über ſie geklagt? wie ein gewaltig böſes Weib es were?

Nachbar.

Das iſt war, geſtern war ſie noch ein böſes Weib, aber nun iſt ſie ſo fromb wie ein Engel, denn ich ihr den Teufel außgebannet mit einen großen Prügel. Ich wil mit dir wetten, das in kurtzen die böſen Weiber werden fromb werden, denn ich weiß warumb.

Hans.

Ho, ho, ſollte das geſchehen? fürwar derhalben wette ich mit dir.

Geben ſich die Hände.

Denn ich weiß meine Frawe wird ihre Tage nicht fromb.

Nachbar.

Nun wir haben gewettet, nun will ich dir die Urſache ſagen. Unſer König Aperus hat durch die gantze Welt ſchreiben laſſen; das alle Weiber ihren Männern unterthänig ſeyn ſollen, wo nicht ſollen ſie höchlich geſtraffet werden, wie ſolches auch hie öffentlich angeſchlagen, wie ich ſolches geleſen, da ward ich betrogen, ging in den Krug und ſoff mir einen halben Rauſch, damit ich ein Hertz bekam, darnach hieb ich mir einen außbündigen Prangen, gieng damit zu Hauſe, mein Weib kam mir mit ungeſtüm entgegen, ſchalt, du Schelm wo biſtu ſo lange geweſen, da fieng ich ſie an zu ſchlagen, ſchlegſtu nicht ſo haſtu nicht, ja braun und blaw habe ich ſie auch geſchlagen, daß ſie zun Balbiren gehen muß. Darnach verklagte ſie mich, aber da die Obrigkeit die Urſache hörete, daß ich ſie umb Ungehorſamkeit willen geſchlagen, haben ſie geſagt, ſie ſoll alſo verlieb nehmen, und befohlen, wofern ſie noch mehr ſo muthwillig und Herr im Hauſe ſeyn wollte, ſolt ich noch beſſer drauff ſchlagen. O nun kannſtu nimmer gläuben, Nachbar Hans, wie demütig, wie freundlich meine Fraw iſt, und da ich zuvor einen Teuffel hatte, habe ich nun einen Engel im Hauſe, da ſie zuvor ſagte: Du Schelm wo biſtu ſo lang geweſen, ſagt ſie nun Ey Lieb wo ſeyd ihr geweſen, In Summa, ſie iſt gar new und demütig.

Hans.

Ho, ho, ho, das muß ein guter König ſein. Nun ſol mein Weib auch potz Schlapperment auff den Kopf bekommen, ſie hat mich nach ihrer Schweſter geſchickt, aber da werde ich nicht hingehen, jetzund will ich einen halben Rauſch ſauffen, und darnach zu Hauſe gehen, und eine fromme Fraw machen.

Digitized by Google

Nachbar.

Macht ihrs alſo mein Nachbar, ihr werdet eine fromme Fraw haben,

gehen hinein.

ACTUS SECUNDUS.

Jetzt kömpt Esther in einem geringen Kleide und Mardocheus.

Mardocheus.

Liebe Esther, dein lieber Vater der da mein Vater war, iſt uns mit Tode abgangen, ich bewein ſeinen Todt eben ſo wol als du. Nun du aber Vater und Mutter loß biſt, und keiner iſt der ſich deiner annimpt, ſo will ich mich jetzt deiner annehmen, als ein Vater, ja kein Vater kan es trewlicher meynen, wie ichs mit dir meyne, darumb ſo ſey mir gehorſamb, trag ein Kindlich Vertrawen zu mir, und folge mir allein.

Esther.

Hertzlieber Vater ein elender Menſch bin ich, weil mir Vater und Mutter beyde abgeſtorben, dennoch ſo hat der Gott Abraham Iſaac und Iacob alſo beſchloſſen, und auch wieder an dero ſtat geſetzet, darumb auch ich euch billig wil annehmen liebr Vater, und wil mich mit Gehorſam gegen euch alſo verhalten, wie eine fromme Tochter gebühret.

Mardocheus.

Du haſt wol geſaget, aber ſieh was kommen dar vor Herrn, laß uns beyſeit gehen.

Haman, Bigthan und Theres.

Haman.

Wir ſuchen in allen Landen die ſchöneſten und zarteſten Jungfrawen, ja außerleſene ſchöne haben wir vor unſern König gebracht, aber keine wil ihme gefallen, die er wieder zur Königin wehle an Vasthi ſtatt. Bigthan iſt unter ewern Jungfrawen noch keine ſo dem Könige gefellet?

Bigthan.

Nein groß Haman. Gar viel ſchöner Jungfrawen hab ich ins Frawenzimmer geführt, aber es iſt keine darunter ſo glückſelig geweſen, die dem Könige gefallen thue. Ich muß wol bekennen, daß die geweſene Königin Vasthi ſchön, und daß ich ihres gleichen wegen nicht anzutreffen weiß.

Digitized by Google

Haman.

O nein Vasthi iſt nicht die Schöneſte, ſieh hie, hie iſt ein Wunder von Schönheit, ich gleub Göttin Venus hat uns umb unſers Königes willen hieher gefüget. Sieh Bigthan kannſtu vergleichen die Schönheit Vasthi gegen dieſer ſchönen Creatur ſo von ferne ſtehet.

Bigthan.

So ich meiner Sinne nicht beraubet, ſo mich meine Augen nicht betrügen, kan ich ſchweren, daß ich nimmermehr ein ſchöner Creatur geſehen, fürwar die Göttin Venus kan nicht ſchöner ſeyn, an lieblichen und ſchönen Geberden.

Haman.

So ſey die Stunde glückſelig in der wir hier ankommen, frew dich du edelſte Creatur, denn bis an den Taw des Himmels wirſtu erhoben werden, ſo laß uns nun zu ihnen gehen, daß wir ſie anreden, und ſie für unſern Könige bringen.

Gehen hin.

Lieber Alte iſt die Jungfraw deine Tochter.

Mardocheus.

Nein mein Herr, ich bin nicht ihr natürlicher und leiblicher Vater, dennoch habe ich ſie gleich meiner Tochter, weil ihre Eltern meine Bluts Verwandten geſtorben.

Haman.

Wie gefelt dir dieſes Alter, die Jungfraw werden wir von dir nemen, und ſolches verurſachet ihre Schönheit.

Mardocheus.

Ich hoffe nicht ihr Herren, daß ihr ſie von mir nehmen werdet oder könnet.

Haman.

Haſtu wohl geleſen wie der König Ahasverus der Königin Vasthi ihre reputation und Königliche Kron von ihr genommen, auch wie ſie nimmer in ſeine Augen kommen ſoll, und für kein Königin gehalten werden ſoll, ihr verboten?

Mardocheus.

Ja ſolches habe ich alles wol geleſen?

Haman.

So wiſſe das uns Sein Majeſtät befohlen die ſchöneſten Jungfrawen zu ſuchen und vor ihm zu bringen, darunter er eine wieder zur Königin erwehlen

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Digitized by Google

wird an Vasthi ſtatt, derohalben dieſe ſchöne Jungfraw mit uns muß, daß wir ſie vor des Königes Angeſicht bringen, wer weiß das Glück könte ſie treffen, daß ihr Majeſtät ſie erwehlete, denn unter allen andern, derer eine große Anzahl iſt, die wir ſchon für ſeine Majeſtät bracht, iſt keine an Schönheit ihr zu vergleichen.

Mardocheus.

Dem Gebot unſers Königes müſſen wir unterthänig gehorſamen. Nun iſt die Zeit unſers Scheidens verhanden, liebe Tochter Esther, du mußt mit dieſen zum Könige gehen. O der Allmächtige Gott woll dir Glück und Heil verleihen.

Esther.

Muß ich denn nun von euch ſcheiden, ſo neme ich meinen Abſchied von euch mit Thränen un ſeufftzen hertzlieber Vater. Ich bitte nun hertzlich, laßt mich in ewerm täglichem Gebete zu GOtt befohlen ſeyn, daß mir es müge wol gehen, eben ſo wil ich wieder thun, und dafern mir GOtt das Glück geben würde, wil ich an euch gedencken.

Mardocheus.

O GOtt gebe dies, in meinem Gebet wil ich Gott vor dich bitten. O daß du jetzt von mir mußt ſcheiden bringet mir großen Schmertzen, ich kan dich gleich nicht verlaſſen, ſondern im Thor des Königes wil ich ſtets ſeyn und beten, damit ich auch ſehen möge wie es dir ergehet.

Haman.

Nun machet ewren Abſchied, denn wir können nicht länger warten.

Mardocheus.

O ihr Herren alſobald ſol ſie mit euch gehen. So höre noch liebe Esther nim dieſes in acht, ſage nicht an deine Freundſchafft, und daß du auß Jüden Geſchlecht gebohren.

Esther.

Ewerm Gebot lieber Vater wil ich nachkommen, und nicht mein Geſchlecht offenbaren.

Mardocheus.

So gehe nun hin mit dieſen Herrn im Namen Gottes, der das gering erheben kan, ja dem alles müglich.

Esther.

Nun Vater Gott wolle euch mit ſeinen Engeln bewahren.

Gehen hinein.

Digitized by Google

Mardocheus.

In dieſer Pforten des Königes will ich ſtets ſeyn, damit ich ſehen und erfahren möge, wie es meiner Tochter Esther ergehe, O du Allmächtiger GOtt erbarme dich ihrer, laß nicht zu daß ſie nur in Schande beim König ſein möge, dir iſt ja alles müglich, was uns armen Menſchen unmüglich deucht. Ich wil dich himliſcher Vater täglich anruffen, daß es meiner Tochter möge wol gehen. HErr, HErr erhöre mich.

Kömpt der König, Haman, Bigthan, Theres herauſſer.

König.

Allhie in unſerm Schloß Suſan ſeynd viel ſchöne Jungfrawen verſamblet, unter die Hand Hege ihres Pflegers, der ſie mit dieſem Geſchmuck außzieret 6. Monden mit Balſam und Myrrhen, und 8. Monat mit guten Specereyen, aber keine darunter, und ſo noch vor uns geweſen, wil unſer Hertz und Augen erfrewen. Iſt dieſes ein wunderliches Ding, das jetzo die Schöne an den Weibesbildern ſo ſchlecht, und keine kan angetroffen werden, die man in Schönheit unſer geweſenen Königin Vasthi vergleichen könte, du wareſt zwar Vasthi auß der maſſen ſchön, aber durch den Ungehorſam machteſtu dich grewlich. Sagt an ihr Herren iſt noch keinr unter euch, der eine ſchöne Jungfraw angetroffen.

Haman.

Ja allergnädigſter Herr und König, ein wunderſchöne Jungfraw haben wir jetzt ewer Majeſtät funden, in Schönheit thut ſie fürwar weit vorzugehen der geweſenen Königin Vasthi; fürnemblich aber was ihre Tugendt anlanget iſt ſie würdig eine Königliche Krone zu tragen.

König.

Solche deine Wort machen unſer Hertz voller Frewden, denn ich gar keine Hoffnung mehr hatte, das ſchöne Jungfrawen, und fürnemblich die mit Tugendt gezieret in der Welt anzutreffen, und zu finden weren. Sag an wo ſie jetzunder ſey?

Haman.

Allergnädigſter Herr und König ins Frawenzimmer unter der Hand Haggaei.

König.

Was ſagten denn dieſelben ſo ſie geſehen von derſelben Jungfrawen.

Digitized by Google

Haman.

Großmächtigſter König, ein jedermann der nur ſo glückſelig und ſie anſchawet, muß ſie loben vor allen andern Weibesbildern, ja auch die Jungfrawen ſo im Frawenzimmer ſeyn fürchten und ſagen, ſie werde doch Königin werden, und bekennen das ein unterſcheid ſey zwiſchen ihnen gleich der Sonn und Monden. Ihr Majeſtät kan wol gedenken, das es den Jungfrawen wehe thut, weil ſie ſehen das eine unter ihnen, welche ſie alle in Schönheit übertreffe, denn ein jeder wer gern Königin.

König.

Solches hören wir gerne, daß ein jedermann ihr das Lob vor andern giebt. Aber ſag an hat ſie auch ihr Geſchmuck und Königlichen Zier vollkömlich empfangen.

Haman.

Großmächtiger König 10. Monat iſt ſie nun geweſen im Frawenzimmer, nemblich 6. Monat mit Balſam und Myrrhen, und 4. Monat mit guten Specereien.

König.

Iſt es alſo, ſo gehe alsbald von hinnen, und bring ſie vor unſer Augen, denn wir ein Begierden haben ſie anzuſchawen.

Haman.

Es ſol geſchehen, Großmächtigſter König.

Holet ſie.

Allhier offerir ich die ſchöne Jungfrawen ewer Königlichen May: in aller Unterthänigkeit.

Siehet ſie ein wenig an.

König.

Sey mir willkommen du ſchöneſt Creatur auff Erden.

Esther.

Ich als Ewer Majeſtät geringe Magd dancke dem Könige höchlich.

Gehet zu ihr.

König.

O ſey mir noch eins willkommen du edle ſchönſte Creatur.

Nimpt ſie bei der Hand, ſie neiget ſich.

Sag uns wie iſt dein Name?

Digitized by Google

Esther.

Allergnädigſter König mein Name iſt Esther.

König.

Esther! Gnade und Barmhertzigkeit findeſtu für unſern Augen.

Sie neiget ſich.

Je mehr ich ſie anſehe, jemehr ich mit Liebes Banden gegen ſie werde umbfangen. Haman gehe hin und hole der geweſenen Vasthi Krone, denn ich bin resolviret Esther damit zu zieren.

Haman.

Zur Stunden will ich ſie ihr Majeſtät bringen.

König.

Und nun hertzliebe Esther, die Schönheit und Tugendt wird dich über alle Weiber erheben. Dich habe ich erwehlet für unſre Königin und Gemahlin, denn Vasthi nimmer in unſer Praesentz kommen muß, weil ſie unſerm Gebot nicht gehorſamet.

Esther.

O ich ſchlechte und geringe Magd bin nicht würdig Ihr May: geringſte Magd zu ſeyn, viel weniger Königin.

König.

Ja Esther du biſt es wirdig, und wir machen dich wirdig.

Bringet die Krone*), küſſet ſie, und gibt ſie dem Könige, ſetzet ſie ihr auf.

Siehe da hertzliebe Esther lang magſtu mit uns leben.

Sie ruffen all mit lauter Stimme:

Langes Leben, Glück und Heil, wünſchen wir dem Großmächtigſten Könige Ahasvero mit der Schöneſten auff Erden Esther.

Esther neiget ſich.

König.

Habt Danck ihr meine lieben Getrewen. Und nun ihr Herren laſſet alle Länder ruhen, bereit zu ein großes Mahl umb meiner ſchönen Esther willen, alle ſollet ihr mein lieben Getrewe Geſchencke von unſern Händen acceptiren umb Esther willen. Laſſet durch all unſer Königreich Friede, triumph und Frewde umb Esther willen proclamiren. Haman kom du zu uns, dich lieben

*) Soll doch wohl heißen: Haman bringt die Krone.

Digitized by Google

wir vor allen, Esther kom du zu meiner rechten Seiten, da soltu leben, und Haman kom du zu meiner linken, und lebe allda in Gnade und Friede, dich setze ich über alle Fürsten und Herren, und solleſt mein Neheſter seyn.

Er credentzet ſich.

Lasset uns nun hineingehen, und die Zeit umb Esthers willen in Frewden vertreiben.

Gehen hinein.

Mardocheus.

Dir sey Lob und Danck du höheſter GOtt, der du dein Volck heimſucheſt mit Gnade und Barmhertzigkeit O HErr, der du jetzt meine Tochter Esther haſt zur Königin gemacht, beware ſie vor alle Unglück, behüte ſie vor böſen Zungen, HErr, HErr erbarm dich deines Volckes, nun wil ich noch harren allhie im Thor des Königes, und ſehen wie es meiner Tochter noch weiter ergehen werde.

Gehet ſitzen.

Bigthan und Theres.

Guter Bruder Theres, wie steht es, warumb biſtu ſo voll Melancholey?

Theres.

Ich habe Urſche zu melancholiren, weil mir ſolch unrecht geſchicht.

Bigthan.

Warumb? Was iſt es vor unrecht das dir geſchiehet?

Theres.

Weiſtus nicht? eben diß Unrecht das mir geſchieht widerfähret dir auch. Seynd wir nicht beyde zugleich in Dienſt kommen, was aber iſt unſer Nutz davon? andere gleich Haman werden immer baß erhöhet, und wir beyde haben ihme länger gedienet, und bleiben ſtehen, der König achtet unſer gering, iſt dieſes nicht groß Unrecht und die höchſte Unbilligkeit, welche der König an uns beweiſet.

Bigthan.

Du redeſt fürwar die Warheit, Er, und die wir länger gedienet, bleiben zurück, werden nicht erhöhet, und ſolche Fuchsſchwäntzer erhebet der König neben ſich. Fürwar im Hertzen thut mirs wehe wenn ich nur an die Unbilligkeit des Königes gedencke, möcht ich nur einen getrewen Menſchen haben, mein Sache ſolte bald mit ſeiner gut werden.

Digitized by Google

Theres.

Ich habe gnug Brüder wiltu vertrawlich Verbündniß mit mir halten, ſo ſollen unſer Sachen beyde gut werden.

Bigthan.

Ja getrewe Verbündnüß verſchwere ich mich mit dir, laß uns zuſammen gleich einer Mawren ſtehen, laß uns unſer beydes Leben wagen, das unrecht ſo uns beyden widerfahren zu rechnen. Gefelt dir dieſer Anſchlag daß wir auff den Abend wenn wir den König zu Bette führen umbs Leben bringen, denn alßdenn ſeyn wir gerochen und wollen uns alßbald zum Könige wehlen.

Theres.

Recht recht haſtu geſagt getrewer Bruder bleib ſtandthafftig in deiner Meynung. So laß uns gehen und praepariren daß wir den König beyſeits bringen.

Gehen hinein.

Mardocheus ſteht auf.

Mardocheus.

O ihr verächtlichen Böſewicht wie dürffet ihr euch ſolche mörderliche That unterſtehen die Hand an König Ahasverum zu legen. Nein ſolches ewr böſes vernehmen ſol zurücke gehen, denn ich euch ſolches verhindern wil, ich wil mich verfügen zu der Esther und ihr ſolches anſagen, aber ſieh da kömpt ſie eben gangen. Hertzliebe Tochter Esther dancke deinen GOtt vor alle Wolthaten ſo er dir beſcheret, ich warte noch auff ein Thor des Königes damit ich ſehen möge wie es dir ergehe.

Esther.

O Vater ſagt mir an ob ihr was von mir begehrt ihr ſolt ſolches alles von mir gewehret ſeyn.

Mardocheus.

Nein Tochter nun thue ich noch nichtes begehren, höre mich aber mit Fleiß zu. Des Königes Cämmerer Bigthan und Theres haben ſich verſchworen deinen König zu Abend wenn er ſich wil zu Bette legen umbs Leben zu bringen, ſolches alles ich mit meinen Ohren habe angehört, derhalben mache dich zum Könige und erzehle ihm daß er ſich hüte.

Esther.

Gott behüte den König. Nun muß ich mich eilends zum Könige verfügen und ihm ſolche mörderlichen Anſchlag offenbahren, damit ich ihm vom Tode errette. Aber da kömpt mein Herr König.

Digitized by Google

König.

Schöne Königin Esther warumb biſtu ſo betrübet, denn dein Angeſicht hat ſich verändert, Sag uns was iſt dir wiederfahren?

Esther.

Gnädigſter König ich bin einer Sachen halber erſchrocken die mir angeſagt worden, wie nemlich ihr Majeſtät Leben in Gefahr ſtehet, denn die beyden Cämmerer Bigthan und Theres haben ſich zuſammen verſchworen dem Könige auff den Abend das Leben zu nehmen.

König.

So bewahreſtu jetzt mein Leben. Schöne Königin Esther: Sieh da kommen die mörderlichen Schelm gegangen.

Sie credentzen ſich.

Bigthan und Theres ſagt an was iſt ewer Begehren?

Bigthan.

Allergnädigſter König weil der Abend vorhanden ſo kommen wir ihr Majeſtät zur Ruhe zu bringen.

König.

Ihr mördliſchen Schelmen weil der Abend vorhanden ſo kömpt ihr uns umbs Leben zu bringen. Iſt's nicht alſo?

Bigthan und Theres

Fallen auff die Knie.

O großmächtigſter König ſolche mörderliche That ſey fern von uns.

König.

Es hilfft gar keine Entſchuldigung ihr mordlichen Schelmen bekennet nur ewer vorhaben, wollet ihr mich dieſen Abend nicht entleiben?

Bigthan.

Wir ſeynd unſchüldig dran Großmächtigſter König.

König.

Unſchuldig? Ich weiß es gewißlich. Darumb Haman übergib ſie den Scharffrichter, daß er ihnen die Hände von Glied zu Glied abhawe, darnach die Augen ausgrabe, die Naſe und Ohren abſchneide, die Füße in zerſchmeltztem Blei abmalme, un letztlich ſie in einer Pfannen Oele brate.

Haman.

Es ſol alſo geſchehen groß und mächtigſter König. So gehet fort ihr Mörder des Königes.

Digitized by Google

Bigthan.

O Großmächtigſter König wir bekennen daß wir den König auff dieſen Abend zu entleiben uns für genommen. O ihr Majeſtät ſey barmhertzig und laß uns ſo eines ſchmelichen Todes nicht ſterben, ob wir wol nicht wirdig lenger zu leben auch nur den Tod begehren, ſo bitten wir dennoch ihr Majeſtät wolle uns mit dieſem Tode verſchonen.

König.

Ihr Schelme ob ihr eines ſolchen Todes wol wirdig weret, jedoch ſollet ihr unſer Barmhertzigkeit ſpüren und ſehen, Haman befihle demnach den Scharffrichter, daß er ſie zur Stunde an den höchſten Baum henge.

Haman.

Es ſol geſchehen Großmächtiger König.

König.

Aber höre Haman, nach dieſem kam alßbald zu uns, denn wir dich noch höher erheben wollen wie zuvor.

Haman.

Großmächtigſter König in aller Unterthänigkeit thue ich mich bedancken.

Gehen hinein.

Jetzt kömpt Hans Knapkäſe hat ein Schwerdt in ſeiner Hand mit einem Schilde.

Nun nun ſol mein Frau potz ſchlapperment auff den Kopf bekommen, denn nun hab ich mir erſt ein Hertz gefaſſet. ho ho ich bin ſo toll als ein Bull, potz ſchlapperment wie werde ich das Weib ſchlagen. Nun wird ſie bald kommen als ein Teuffel und mich wieder ſchlagen wollen, aber laß ſie nur ankommen. Ho ho ich bin nun ſo nicht mehr als ich war. Sieh da, ſieh da, kömpt der Teuffel.

Das Weib kömpt hat einen Korb.

Weib.

Daß dich loſer Schelm potz ſchlapperment, wor biſtu ſo lang geweſen.

Hans.

Ho ho du Hure kömpſtu, gehe zurücke oder erſteche dich.

machet ein hauffen Fechterſtreiche.

Weib.

Sieh hie du Schelm trage mir den Korb.

Hans.

Du faule Hure trag ihn ſelber.

Digitized by Google

Weib.

Du ehrloſer Schelm trag ihn mit guten, oder du ſolt ſehen wie ich es wil zuſammen mit dir abrechnen, und deine Rieben alſo ſchmieren, wie du wol weiſt.

Hans.

Schmieren? Ho ho ich bin nun ſo ein Narr nicht mehr.

Fechtet.

Weib.

Seht welch ein Narr der Kerl iſt potz Element hette ich ſo viel in Händen wie du, wir wolten wol ſehen wer das ander vertreiben ſolte. Ich ſey ein ehrloſe Hure wo ich dir dieſes ſchencke, daß du mich nun einen ſolchen Spott vor allen Leuten macheſt. Ich wil dir bald begegnen.

Gehet hinein.

Hans.

Nun wird des Teuffels Mutter auch ein Gewehr holen, ich muß mir ein Hertz faſſen.

Speyet aus, brüſtet ſich.

Ho ho ein Löwen Hertz habe ich mir gefaſſet, laß nur des Teuffels Mutter ankommen, wenn es auch ſieben Kerle weren, ich würde nit lauffen.

Sie kömpt mit einen Prügel.

Weib.

Sieh hie du ehrloſer Schelm.

Hans.

Nun wird ſich ein ritterlicher Kampff erheben, nun bewahre nur deinen Kopf.

Lauffen zuſammen er ergreifft ihren Stock und ſchlägt ſie gewaltig, Sie ſchreyet.

Todt wil ich dich ſchlagen. Ja rein todt, du Hur wiltu mich auch noch mehr ſchlagen?

Weib.

O nein, mein hertzlieber Mann höret auff ſchlaget mich nicht mehr, ich will auch alle mein Tage nicht mehr ſchlagen.

Hans.

Du Hur ſol ich denn auch Herr in Hauſe ſeyn?

Weib.

O ja, O ja.

Digitized by Google

Hans.

Nun ſo wil ich dich auff dieſes mal nit todt ſchlagen.

Stehen auf ſie wil hinein gehen, er ſchlegt ſie.

Weib.

O mein hertzlieber Mann was ſol ich thun?

Hans.

Sieh hie thu mir ſtehen. Ad spectatores. Ach ach das mag mir wol ein Ritterlicher Kampff heißen, denn ich des Teuffels Mutter überwunden. Iſt der allhie unter euch der ein böſes Weib hat, der bring ſie nur zu mir, ich bin der Mann, der ein Weib zähmen kann, zuvor war ich ein Junge jetzt bin ich ein Herr im Hauſe. Sieh hier Weib nimm den Korb.

Weib.

Gerne hertzlieber Mann.

Nimbt den Korb.

Hans.

Das dich potz Element bin ich nicht Herr im Hauſe? Hinder mich gehe.

Schleget ſie.

Weib.

O hertzlieber Mann ſchlaget mich nicht mehr ich wil gern hinder gehen.

Hans.

Ach, ach das iſt mir eine große Ehre Herr im Hauſe zu ſeyn. Hörſtu Frau gehe hin und richte mir eine Milchſuppen zu, denn unſer Ehrenveſt wil eſſen, ſetzet den Korb nieder.

Frau.

Ja mein hertzlieber Mann, ich will euch alßbald bringen.

Gehet hin.

Hans.

Aber höre Fraw du mußt auch Zucker drein thun.

Fraw.

O ja mein lieber Mann.

Hans.

Das, das iſt eine Frau, hundert Thaler iſt ſie werth, nun wil ſie mir Zucker in die Milch thun, da ich zuvor wol ſawre Milch allein eſſen mußte, aber ſiehe da kömpt mein Nachbawr.

Digitized by Google

Nachbar.

Hoho guten Tag, guten Tag Nachbawr Hans, wie ſteht es?

Hans.

Außbündig wol.

Nachbar.

Aber Nachbawr Hans wie kompt ihr mit ewer Frawen zurechte?

Hans.

Sie iſt eine gute Fraw worden, ja für hundert Gülden beſſer denn geſtern, ſie iſt jetzunder ſo gut wie alle der Teuffel, denn ich ſie hefftig geſchlagen, wornach ſie denn ſo fromb worden.

Nachbar.

Nachbar Hans ich kans nicht gleuben. Potz Element, da kömpt ſie gangen ich muß nun lauffen, ſie ſchlägt mich ſonſten zum Hauß hinauß.

Er helt ihn.

Hans.

Warumb? warumb? Nein lauffe nicht, ſiehe erſt zu wie mein Weib nun worden.

Weib.

O mein lieber Nachbar ſeyd uns willkommen.

Nachbar.

Ich dancke euch meine liebe Nachbarin. Ad spectatores. Potz Element das Weib iſt fromb, ſonſt ſie mich mit einen großen Prügel willkommen hieß.

Weib.

Hier mein lieber Mann habe ich gute friſche Milch es iſt auch Zucker darin.

Hans.

Es iſt wol, aber ſie iſt auch auffgewärmet.

Weib.

O nein mein lieber Mann ſie darff nicht, weil ich ſie jetzt von der Kuh gemolcken, davon ſie noch warm.

Hans.

Du biſt ein häußlich Fraw, ſolches haſtu wol bedacht, damit du nicht wolleſt Holz verbrennen. Mein lieber Nachbar eſſet mit mir, denn es eine

ſchlägt mit der Hand drein,

außbündige gute Milchſuppe iſt, meine Fraw hat mir auch Zucker ingethan.

Digitized by Google

Nachbar.

Mein Nachbar Hans, hierauff ſey ich ewer Gaſt nicht.

Hans.

So mögt ihrs laſſen, ich eſſe allein,

Er iſſet, ſchlägt drein.

Ach, ach das iſt eine herrliche Suppe, ein Fürſt ſol wol ein appetit darzu bekommen. Ihr Herren, Frawen und Jungfrawen, iſt einer unter euch der mein Gaſt ſein wil, der komme heran. Aber Fraw warumb iſt die Milch ſo ſchwartz?

Weib.

Mein lieber Mann es deucht euch nur, dann die Milch iſt ja weiß.

Hans.

Schlägt ſie.

Ich ſage die Milch iſt ſchwartz.

Nachbar.

Wer zum Teuffel ſol die Milch ſchwartz ſeyn. Nachbar Hans biſtu toll, die Milch iſt ja Schneeweiß.

Hans.

Potz Schlapperment, ich will es jetzo haben, daß die Milch ſol ſchwarz ſeyn. Fraw iſt die Milch nicht ſchwartz?

Nachbar.

Nachbäwrin laſt euch derhalben nicht ſchlagen, ſaget lieber ſie iſt ſchwartz.

Hans.

Fraw iſt die Milch ſchwartz oder weiß?

Fraw.

O mein lieber Mann ſie iſt Pechſchwarz.

Hans.

Ja das wolt ich auch haben, ſie muß ſchwartz ſeyn, ſieh da haſtu die Milch, friß ſie rein auff.

nimpt ſie,

gehe hinter mich, denn dein Herr hat dir noch mehr zu gebieten. Alßbald gehe hin und hole unſer Ehreveſte ein Gericht Epffel, daſſelb wil ich mit unſern Nachbar verzehren.

Weib.

Ja mein lieber Mann, ich wil euch alßbald bringen.

Gehet hinein.

Digitized by Google

Die Scene erneuert ſich wieder, indem Hans mit den Aepfeln unzufrieden iſt, und ſeine Frau deshalb prügelt. Die Herrſchaft des Mannes dauert aber nicht lange; bei einer ſpätern Gelegenheit weiß ſie ihn durch eine Liſt ganz wehrlos zu machen und vergilt ihm die Prügel zehnfach.

In den nächſten Akten tritt das liebenswürdige Paar gegen die ernſte Handlung in den Hintergrund. Doch werden ſie am Schluſſe, nachdem Hamann am Galgen geendet hat und alle Angelegenheiten erledigt ſind, noch einmal vor den König Ahasverus geführt, der den Hans zu ſeiner „Kurzweil“ in ſeinen Dienſt nimmt, während die Frau der Königin Eſther zu deren Unterhaltung gegeben wird.

Digitized by Google

II.

Aus dem 1620 erschienenen Buche „Englische Comedien und Tragedien" etc.

(Im Auszuge.)

Eine sehr klägliche Tragedia

von

Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin,

darinnen denkwürdige actiones zu befinden.

Die Personnen sind:

Vespasianus.
Römischer Kayser.
Titus Andronicus.
Andronica.
Aetiopissa Königin aus Mohrenlandt. Kayserin.
Morian.
Helicates Königin aus Mohren erster Sohn.
Saphonus Königin aus Mohren ander Sohn.
Andronicae Gemahl.
Victeriados.
Bote.
Weise Wächter.

Auffallend in dem Personenverzeichniß ist zunächst, daß Vespasianus, der im Stücke der übrig bleibende Sohn des Titus Andronicus und sein Rächer ist, der hier ganz genau dieselbe Rolle spielt, wie im Shakespeare'schen Stücke des Titus Sohn Lucius, gleichwohl hier im Personal an der Spitze des Verzeichnisses noch vor dem — übrigens nicht mit Namen ge-

Digitized by Google

nannten Kaiſer (bei Shakeſpeare Saturninus) ſteht. Victoriades (im Perſonenverzeichniß Victeriados) iſt im Dialog des Stückes der Bruder des Titus Andr. genannt, und ſpielt auch in dem Stücke (ausgenommen in der erſten Scene deſſelben) dieſelbe Rolle, wie bei Shakeſpeare Marcus Andronicus. Daß aus der Gothenkönigin Tamora eine „Königin aus Mohrenland" (Aetiopissa) gemacht worden, wenn ſie auch in der erſten Anmerkung ausdrücklich als „ſchön und weiß" bezeichnet wird, iſt weiter nicht von Wichtigkeit, nur daß dadurch der Mohr — bei Shakeſpeare Aaron, hier Morian — in eine andere Stellung zu ſeinen Genoſſen kommt. Gleich zu Anfang des 1. Actes heißt es: „Jetzt kömpt heraus Vespasianus und hat die Römiſche Krone in der Hand. Titus Andronicus hat ein Lorbeer Krantz auf ſeinem Häupte, auch kömpt der Keyſer, aber damalen war er noch nicht Römiſcher Keyſer. Auch die Königin auß Mohrenlandt, welche ſchön und weiß, ſampt ihren zween Söhnen: und der Morian, welcher ſchwartz und geringe Gewandt über ſeine prechtige Kleider gezogen, und welcher der Königin dienet und heimlich mit ihr buhlet. Dieſe vier aber hat Titus Andronicus gefangen genommen. Auch iſt da Andronica."

Die Verhandlungen wegen der römiſchen Kaiſerkrone, womit auch im deutſchen Stücke gleich die erſte Scene beginnt, weichen hier von Shakeſpeare darin ab, daß nicht der Bruder des Titus, Marcus Andronicus, für des Helden Verdienſte und Anſprüche das Wort ergreift, ſondern des Titus Sohn, hier Vespasianus genannt, der hier mit ſeiner Anſpracke ſogleich das Stück eröffnet. Die weitere Verhandlung entwickelt ſich nun viel ſchneller und unvermittelter, als bei Shakeſpeare, womit auch der Umſtand zuſammenhängt, daß — wie man aus der oben wörtlich citirten erſten Anmerkung beim Beginn des 1. Aktes erſieht, auch Titus Andronicus mit ſeinen Gefangenen gleich von vornherein zugegen iſt. Titus ſetzt dem „Kaiſer" (der hier niemals mit einem Namen, ſondern immer nur als „Keyſer" wie im Perſonenverzeichniß benannt iſt) die Krone auf. Dieſer erklärt hierauf dem Titus, daß er ſeine Tochter Andronica (Lavinia bei Sh.) zu ſeiner Gemahlin und Kaiſerin begehre. Titus antwortet darauf, er laſſe ſich „ſolches ſonderlich wohl gefallen" und übergibt ſeine Tochter dem Kaiſer.

Digitized by Google

Keyser.

In großen Ehren und Würden sol sie von mir gehalten werden, aber ich bitte, saget mir, was seyn das für welche, die da hinter euch stehen.

Titus Andron.

Großmächtigster Keyser, dieses Weibesbild ist die Königin aus Morenlandt, die zweene seyn ihre Söhne, der Schwartze aber ist ihr Diener, welche ich alle gefänglich mit mir aus Aetiopia anhero gebracht.

Keyser.

Sie thun mir sonderlich wohlgefallen, fürnemblich das Weibliche Creatur, und wollte wünschen, daß sie meine möchten seyn."

Titus übergibt hierauf (wie bei Shakespeare) dem Kaiser seine Königliche Gefangene zum Geschenk, worauf der Kaiser diese also anredet:

„Schöne Königin aus Morenlandt, ich bin euch günstig und in großen Gnaden sampt den ewrigen gewogen: Derhalben seyd nicht melancholisch und betrübet, sondern fasset ein fröhlich Gemüthe, denn zu großen Dingen wil ich ewch erheben, und solt bei ewrem vorigen Stande gleich einer Hochgebornen Königinnen gehalten werden."

Die Königin bedankt sich für diese große Gnade, worauf Alle abgehn und nur der Mohr zurückbleibt.

Außer den vielfachen Kürzungen ist in dieser Introduktion beim deutschen Stücke eine Handlung weggelassen, welche bei Shakespeare ein sehr wichtiges Motiv bildet, indem durch dieselbe den Andronikern eine tragische Schuld gegeben ward. Es ist die Scene, in welcher der gefangenen Gothenkönigin Tamora ältester Sohn Alarbus von den Söhnen des Titus Andronicus den Göttern geopfert wird, als Sühne für die erschlagenen Römer. Trotz des Flehens der Mutter, ihren Sohn zu schonen, führen sie ihn mit Zustimmung des Titus hinweg, um ihm die Glieder zu zerhauen und auf dem Holzstoß zu verbrennen. Sie kommen bald darauf zurück, und melden, daß das Opfer vollbracht sei. Von dieser ganzen Scene ist in dem deutschen Stück nicht die geringste Andeutung gegeben. Auch fällt die Entführung der Lavinia (hier Andronica) durch Bassianus, des Kaisers Bruder, weg, mit welchem bei Shakespeare Lavinia bereits heimlich verlobt war. Ebenso fehlt dann selbstverständlich der daraus sich entspinnende

Digitized by Google

Streit des Titus gegen seine Söhne, welche Lavinia's Flucht rechtfertigen und beschützen, weil sie des Bassianus Braut. In dem deutschen Stücke geht es nach der oben mitgetheilten Scene gleich zu dem Monolog des allein zurückbleibenden Mohren (Morian) über, mit welchem bei Shakespeare der 2. Akt beginnt.*) Morian legt hier in seinem Monologe (wie bei Shakespeare Aaron) seine niedere Sklaventracht ab, berichtet aber, außer von seinem verbrecherischen Umgang mit der Königin, auch noch, was er alles für Schandthaten, für Morde und Verbrechen verübt habe. Hierauf kommt der Kaiser mit der gefangenen Königin, und erklärt ihr, daß er zu ihr „zehnmal größer lust und Begierden habe, als zu des Titi Andronici Tochter, welche ich ihm wieder gesandt, und sagen lassen, daß sie mir nicht gefelt". Der Kaiser setzt der Königin die Krone auf, um sie zu seiner Kaiserin zu erheben, welche in unterthänigen Dankesworten ihm antwortet, worauf Beide abgehn.

Nun folgt die bei Shakespeare vorhandene Scene zwischen beiden Söhnen der Gothenkönigin, die sich darum streiten, welchem von ihnen die schöne Tochter des Titus, Lavinia (hier Andronica), angehören solle. Daß Andronica vermählt ist, erfahren wir nur gelegentlich aus diesem Gespräche. Der Mohr tritt zwischen die beiden Streitenden, um sie zu trennen und nach mehreren vergeblichen Versuchen gelingt es ihm, sie zu überreden, daß es besser sei, statt sich zu streiten um einen Besitz, auf welchen Keiner Aussicht hat, lieber darüber sich zu vereinen, um den Gemahl der Andronica umzubringen, „und nehmet sie dann alle beyde, und brauchet sie genugsam".

Der dritte Akt beginnt mit der Jagd und es folgen hierauf jene gräßlichen Scenen, die bei Shakespeare noch den 2. Akt ausfüllen: Die Ermordung des Gatten der Andronica, und der Letztern Schändung durch die beiden Söhne der Kaiserin. Nachdem Diese Andronica in den Wald geschleppt haben, kommt Morian zur Kaiserin, und der Akt schließt hier mit folgendem naiven Gespräch:

*) Es scheint dabei hier ganz vergessen worden zu sein, den Anfang des 2. Aktes zu bezeichnen, denn späterhin folgt auf den 1. Akt gleich »Aktus tertius«.

Digitized by Google

„Kayſerin.

Aber mein hertzlieber Buhle, wir ſeyn jetzt gar alleine in dieſem ſchönen, luſtigen Walde, und ich ein groß appetit gekriegen, zum Spiel der Göttin Venere, derhalben laß mir von dir ergetzet werden, und mache mir Frewde.

Morian.

Nein ſchöne Kayſerin, ob euch jetzt wohl die Göttin Venus gewaltig thut reitzen zu ihren Spiele, ſo regieret, und hat mich doch wiederumb eingenommen Gott Mars. Kan derhalben jetzt nicht ſeyn, und werdet auf dißmal meinen Leib nicht theilhaftig werden ſo laßt uns jetzt gehen zum Kayſer, der da lange nach euch gewartet hat.“ *)

Die Geſchichte mit der Grube, durch welche im Shakeſpeare'ſchen Stücke der Mohr die Söhne des Titus Andronicus in den Verdacht bringt, der Andronica Gemahl (bei Shakeſpeare des Kaiſers Bruder) gemordet zu haben, fehlt in dem deutſchen Stücke gänzlich. Beim Beginn des

*) Wie anders lautet die analoge Stelle bei Shakeſpeare!

Tamora.

Mein ſüßer Aaron, was bekümmert dich,
Wenn Alles rings in Fröhlichkeit erklingt?
Die Vögel ſingen hell aus jedem Buſch,
Die Schlange ſonnt ſich, aufgerollt im Grün,
Das Laub erzittert in der kühlen Luft,
Und malet Schattengitter auf dem Grund:
In ſeinem ſüßen Dunkel laß uns ruhn!
Horch! Wiederhalls Geplauder neckt die Hunde,
Dem vollen Horn antwortend hellen Ruf.
Als tönt' ein Doppel-Jagen uns zugleich.
Setz' dich, und horch dem fröhlichen Gebell!
Und nach verliebtem Kampf, (deß, wie man wähnt,
Der flücht'ge Held und Dido einſt ſich freuten,
Als ſie ein glücklicher Orcan geſcheucht,
Und die verſchwiegne Höhl' als Vorhang ſchirmte) —
Laß uns, verſchränkt Eins in des Andern Arm,
Nach unſrer Luſt des goldnen Schlafs uns freu'n,
Weil Hund und Horn, und ſüßer Waldgeſang
Uns einlullt wie der Amme Wiegenlied,
Wenn ſie ihr holdes Kind in Schlummer ſingt.

Aaron.

Fürſtin, wie Venus deinen Sinn beherrſcht,
So iſt Saturn des meinigen Monarch. —
etc. etc.

Digitized by Google

4. Aktes jammert Titus um seine beiden Söhne, die der Kaiser ins Gefängniß geworfen. (Diese beiden andern Söhne des Titus — bei Shakespeare tragen sie die Namen Marcius und Quintus — kommen übrigens in diesem Stücke *gar nicht* vor.)

Der Mohr kommt zum Titus, um ihm zu melden, daß der Kaiser seinen beiden zum Tode verurtheilten Söhnen das Leben schenken wolle, wenn Titus sich seine rechte Hand abhauen und sie dem Kaiser übersenden wolle. Es entspinnt sich nun derselbe Streit zwischen Titus mit seinem Sohne Vespasian und seinem Bruder Victoriades, wie bei Shakespeare zwischen Titus, seinem Bruder Marcus und Lucius. Nachdem Titus seine Hand abgehauen und sie dem »Morian« übergeben, gehn Alle ab. Nun kommt Andronica, der beide Hände abgehauen und die Zunge ausgerissen worden. Die Brüder Helicates und Saphones, schleppen sie herbei, verhöhnen sie, und lassen sie dann allein im Walde, wo sie von Victoriades aufgefunden wird. Hieran reiht sich dann sogleich die Scene, da Titus Andronicus statt seiner gefangen gehaltenen Söhne deren *Köpfe* erhält, die ihm die Kaiserin nebst des Titus abgeschlagener Hand durch Morian zurücksendet; Vespasianus, der hinzukommt, gelobt furchtbare Rache. Hierauf bringt Victoriades die unglückliche Andronica herbei, worauf es heißt: „Titus verschrecket sich grawsamlich, zittert und bebet, treibet groß Elende." Bei Shakespeare schließt diese Scene damit, daß des Titus übriggebliebener Sohn Lucius Rom verläßt, um bei den Gothen ein Heer zu werben und Rache an Rom zu nehmen. In unserer Bearbeitung schließt Victoriades:

„O über dieses große Elende mögen sich die Steine erbarmen, aber was hilffts uns, daß wir hier stehen und weheklagen, last uns nun sämptlich hinein gehen, und bedencken, wie wir dieselben, welche sie also zugerichtet, erfahren." Titus Andr. erwidert hierauf: „Ja hertzlieber Bruder, es ist der beste Rath, wir wollen hinein gehen, auch keine Ruhe haben, bis wir sie erfahren."

Hiermit schließt der 4. Akt. Das Stück ist in *acht* Akte getheilt; die letzte Scene im 3. Akte bei Shakespeare fällt hier ganz aus, und der 5. Akt beginnt mit der Scene, da Andronica mit ihren verstümmelten Armen einen ihr gereichten Stecken führt und damit in ein Gefäß voll *Sand*

Digitized by Google

die beiden Namen Derer eingräbt, die so gräßlich sich an ihr vergangen haben.

„Nun (sagt Titus zu seinem Bruder und seinem Sohne) observiret meine Wörter wol, wir müssen uns nun praepariren zu einem gefährlichen blutigen Kriege, und eine große mänge Soldaten werben, damit wir Rom rund umbkehren, und wollen also mit ihn hausiren und umbgehen, wie niemalß erhöret." .... „Höre hertzlieber Sohn, nim alles große Gut auß meiner Schatzkammer, mach dich damit bald von hinnen und werb eine große mänge Volckes, so viele du immer bekommen kannst."

Nachdem Vespasian sich entfernt, ruft Titus einen Boten herbei, um durch ihn dem Kaiser seine Feindschaft anzukündigen. Bei Shakespeare ist dieser Bote als clown bezeichnet und geberdet sich auch nach Art der Shakespeare'schen clown's. In der deutschen Bearbeitung ist dieser Umstand sonderbarer Weise nicht benutzt worden, obwohl doch sonst auch in den Tragödien der Hanswurst seine Rolle hat.

Auch in diesen letzten Akten ist die Handlung der Tragödie im Vergleich zu dem Shakespeare'schen Stücke außerordentlich vereinfacht. Es fehlt die ganze Scene, als Titus die Pfeile mit den Zetteln, auf welche die Namen verschiedener Götter geschrieben sind, vertheilt (übrigens eine Scene, in der Shakespeare's Genius ganz unverkennbar ist), auch ist vorher das Suchen der Lavinia (Andronica) in Ovids Metamorphosen weggelassen, ebenso später die Sendung des Knaben Lucius an die Söhne der Gothenkönigin, mit dem Horazischen Vers »Integer vitae« etc. Der Kaiser empfängt den Boten, der ihm im Auftrage des Titus das Schwert überreicht, und einen Brief, in dem ein Scheermesser liegt. Der Kaiser, wüthend hierüber, sowie über die Nachricht des Boten, daß des Titus Sohn mit einem Heere heranziehe und Alles vernichten wolle, läßt den Boten aufhängen.

Der 6. Akt enthält nur die Scene (bei Shakespeare IV. Akt, 2. Scene), in welcher über das schwarze Kind, mit welchem die Kaiserin so eben niedergekommen ist, verhandelt wird. Die Wärterin oder Amme ist hier als „Weise Muhme", während des Dialogs auch als „Weise Mutter" bezeichnet. Sie bringt das schwarze Kind herbei, um es dem Morian zu zeigen, trifft aber erst die Söhne der Kaiserin an, denen sie denn auch verrathen muß, in welchem Verhältniß der Mohr mit deren Mutter gelebt, und

Digitized by Google

daß er der Vater dieses Kindes sei. Als die Kaiserin bei der Niederkunft gesehen, daß das Kind schwarz sei, sei sie sehr erschrocken gewesen und habe der Wärterin befohlen, es sogleich dem Morian zu bringen, damit der es heimlich auferziehen lasse. Die Söhne der Kaiserin, welche besorgt darüber sind, daß durch dieses Kind, wenn der Kaiser davon erführe, ihnen Allen große Verlegenheit bereitet werden würde, sind entschlossen, dasselbe zu tödten, und da Saphonus schon das Schwert gegen das Kind gezogen, tritt der Mohr dazwischen und entreißt ihnen das Kind:

„Morian. Nicht, nicht, laß bleiben, und bringe es nicht umbs Leben, denn ich mercke es ist mein Kind, oder ich schlage dich zwischen die Ohren, daß du nimmer von hinnen kömpst."

Der Mohr erklärt nun den beiden Söhnen ganz ohne Rückhalt sein Verhältniß zu deren Mutter; er sei übrigens ihr Diener gewesen und habe schon deshalb auch in diesem Punkte ihren Wünschen nachkommen müssen.

Als die „weise Mutter" dem Morian auf sein Befragen antwortet, daß bei der Geburt dieses Kindes Niemand zugegen gewesen sei, als sie allein, erstichet er das Weib; die Söhne, meint er, würden wohl um ihrer selbst willen davon schweigen, und fährt dann fort, zu dem Kinde sich wendend:

„Du aber mein hertzlieber und newgebohrner Sohn, wollten dich deine Brüder umbbringen. Nein, das müßten sie nicht ansahen, oder sie würden mit sterben müssen. Du hast eine Gestalt an dir gleich wie ich, ausgenommen eine spitze Nase und Kin gleich wie die Mutter hat, aber man pfleget zu sagen, da sitzet der Teufel ein. Du bist gleich nun Fleisch von meinem Fleische und Bein von meinem Bein, ich muß nun aber dazu bedacht sein, wie ich dich auffferziehe, daß du dermal eins gleich deinem Vater kannst nachthun. Hundemilch Käse und Wasser sol deine Nahrung seyn, bis so lange du gehen kannst, so wil ich dich in allen Sachen üben, damit du solst hart lernen, und dermal eins ritterlich streitten und kempffen, auch Harnisch für deinen Händen entzwey reissen, gleich wie ich. In aller Schelmerey und Mörderey wil ich dich abrichten, damit du keinen Teufel achtest, und bei großen und hohen Weibsbildern ein solch gratia und Gnade erlangest, gleich wie ich, daß sie sich auch endlich für dir fürchten müssen." *)

*) Auch hier vergleiche man die analoge Stelle bei Shakespeare, der sich weit kürzer faßt:

„Aaron: . . . Komm, du breitmäul'ger Schelm, ich trag dich fort,
Denn du hast uns in all' die Noth gebracht.

Digitized by Google

Bei Shakespeare faßt der Mohr den Plan, dem Kaiser statt dieses Kindes ein anderes, weißes, unterzuschieben, das er sich von einem ihm bekannten Weibe verschaffen wolle. In unserer deutschen Bearbeitung ist jedoch nur davon die Rede, daß der Mohr das Kind zu seinem, des Morian, Vater „nach dem Berge Thaurin" bringen wolle, um es von diesem heimlich auferziehen zu lassen, — „die Kayserin mag nun auff ein frisches denken auffs folgende Jahr".

Der 7. Akt beginnt (wie bei Shakespeare der 5. Akt) mit der Ankunft des Gothenheeres unter Führung des Vespasianus (bei Shakespeare Lucius). Vespasianus berichtet dem Publikum von den schauderhaften Verwüstungen, die er bereits in Italien angerichtet. Er habe jetzt „sechtzig tausend Räuter in vollem Küraß, und hunderttausent man zu Fuß. Damit habe ich jetzt durch ganz Italiam gezogen, und alle Städte worein wir gekommen gar zerschleiffet, daß kein Stein mehr auff den andern lieget" ꝛc.

Nun bringt ein Soldat den Mohren nebst seinem Kind gefangen. Diese Scene ist von der Ausführung bei Shakespeare darin abweichend, daß der Mohr bei Shakespeare nicht um sein eignes Leben bittet, wohl aber um das seines Kindes, und erst, als ihm diese Bitte gewährt ist, den ganzen Hergang aller Greuel, die meist durch seine Veranlassung verübt worden sind, mit entsetzlichem Gleichmuth, ja mit Genugthuung berichtet. In unserer Bearbeitung verspricht er, Alles zu erzählen, wenn man ihm sein eignes Leben schenken wolle. Als darauf der Mohr in ganz ausführlicher Weise den Zusammenhang aller jener Scheußlichkeiten berichtet, und seine Theilnahme daran eingestanden hat, befiehlt dennoch Vespasianus, ihn dem Henker zu überantworten, und sein Kind mit ihm.

Morian.

Wo nun, harre ein wenig, sol ich Hangebeeren fressen, kom ich heute noch zeitig genug, kan es dann nicht anders sein, daß ich sterben muß, so bin ich willig, weil ichs gar wohl und vorlängst verdienet. Aber ich bitte euch, erbarmet euch meines Kindes, und laßt es nicht mit mir sterben, denn es hat noch nichts

Mit Wurzeln füttr' ich dich und wilden Beeren,
Mit Rahm und Molken; Ziegen sollst du saugen,
In Höhlen wohnen; so zieh ich dich auf
Zum tapfern Kriegesmann und General." (ab.)

Digitized by Google

böſes gethan. Laſſet es aber zur Kriegesrüſtung aufferziehen, ſo weiß ich fürwar, es ſol ein tapffer und ſtreitbarer Held werden.

Vespasianus.

Deines Kindes wil ich mich erbarmen, und es zu ſtreiten und kempffen aufferziehen laſſen, aber du mache dich bald von hinnen. (Gehet fort.)

Morian.

Hette ich doch all mein Tage nicht gedacht, daß ich noch ſollte auffs letzte erhencket werden, nun ſo gehe fort und erhencke mich geſchwinde weg, ehe ich noch mehr dran gedencke. (Gehet weg.)

Zwiſchen dieſe und die nächſte Scene iſt nun ein Monolog des Kaiſers eingeſchoben, welcher zu erkennen gibt, in welcher großen Noth und Beſorgniß er ſich befindet, da von ſeinen Kriegsleuten ihn immer mehr verlaſſen, während das ihn bedrohende Heer des Andronicus immer gewaltiger werde.

Hieran ſchließt ſich dann die Scene, in welcher (bei Shakeſpeare) Tamora und ihre beiden Söhne verkleidet vor das Haus des Titus Andronicus kommen, um — nach dem Plan der Kayſerin — erſt ſeine „Krieges-Practiken" zu erſpähen, und dann wo möglich „ihn ſampt ſeinen ſtreitbaren Sohn Vespasianum" heimlich zu ermorden. Gerade dieſe Scene iſt von Shakeſpeare in einer Großartigkeit behandelt, von welcher die deutſche Bearbeitung auch nicht das geringſte ahnen läßt. Darauf rechnend, daß der alte Titus in der Zerrüttung ſeines Geiſtes ſich leicht täuſchen laſſen werde, kündigt im Shakeſpeare'ſchen Stück Tamora in ihrer ſchwarzen Verhüllung ſich ſelbſt als die Rache an, die ſich dem Titus zur Verfügung ſtelle, und ihre beiden (ebenfalls verkleideten) Begleiter als „Raub" und „Mord". Dieſe Allegorie fällt in der Bearbeitung ganz weg. Die Kaiſerin kommt hier mit ihren beiden Söhnen, alle drei „vermumſchantzet", vor das Haus des Titus und kündigt ihm an: die Götter hätten ſie geſendet, daß dieſe ihre beiden Begleiter ihm mit Rath beiſtehen, um die Feinde ſchnell zu überwinden. Titus ſpricht oben vom Fenſter herab, dieſelben ſollten ihm „gar angenehm ſein", worauf die Kaiſerin ſich entfernt und ihre beiden Söhne zur Ausführung des neuen Verbrechens daläßt. Nun kommt Titus herunter, ruft gleich einige Soldaten herbei, welche die beiden von ihm wohl

Digitized by Google

erkannten Söhne der Kaiſerin feſthalten und binden müſſen, dann ſpricht Titus zu den Beiden:

„Nun ihr ehrvergeſſnen und mörderlichen Schelme, meynt ihr daß ich ſo gar von ſinnen kommen bin, daß ich euch nicht kennen ſollte. Ziehet ihn die Kappe vom Angeſichte. Seyd ihr nicht der Kayſerinnen Söhne, und meynet mich verrätherlich umb mein Leben zu bringen.“ *)

Titus läßt ſich ſogleich „ein Scheermeſſer und ein Schlachtuch“ herausbringen; er hängt ſich das Tuch wie ein Schlächter um, und läßt dann erſt den einen der Söhne feſthalten und das Blut in einer ihm gebrachten Schüſſel auffangen. Hier heißt es dann wörtlich:

„Der elteſte Bruder wird erſtlich herüber gehalten, er wil reden, aber ſie halten ihm das Maul zu. Titus ſchneidet ihm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß. legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden. Titus: Nun kom du ander auch heran. — Helt ihn eben ſo die Gurgel herüber. Er weigert ſich hefftig zum Tode, wil reden, aber ſie halten ihm das Maul zu. Titus ſchneidet ihm in die Gurgel, das Blut wird auffgefangen, darnach todt an die Erden gelegt.

„Nun habe ich ihnen die Gurgel beyde halb abgeſchnitten, was ich aber nun geſchlachtet, darüber wil ich ſelber Koch ſeyn, die Häupter wil ich gar klein zuhacken, und ſie in Paſteten backen, worauff denn den Keyſer ſampt ihrer Mutter zu Gaſte bitten wil, und alßbald ein Friedes Boten nach dem Keyſer ſchicken.“

---

*) Bei Shakeſpeare ruft hier Titus den Sohn des Marcus Andron., Publius, ſowie ſeine Soldaten herbei, und fragt dann den Publius:

Kennſt du die zwei?

Publius.

Die Söhne, denk' ich, ſinds
Der Kaiſ'rin, Chiron und Demetrius.

Titus.

Pfui Publius, wie gröblich du dich irrſt!
Der Ein' iſt Mord, des Andern Nam' iſt Raub.
Drum binde ſie mir feſt, mein Publius;
Cajus und Valentin, legt Hand an ſie.
Oft hab ich dieſe Stunde mir gewünſcht,
Nun fand ich ſie, drum bindet ſie recht feſt,
Stopft ihnen auch den Mund, ſobald ſie ſchrei'n.

Digitized by Google

Bei Shakespeare muß Lavinia mit ihren händelosen Armen die Schüssel unterhalten und darin das Blut ihrer beiden entsetzlichen Schänder auffangen. Die Handlung des Abschlachtens selbst ist übrigens bei Shakespeare bei weitem nicht so genau erzählt, wie in der oben citirten Stelle der deutschen Bearbeitung. In der Shakespeare'schen Tragödie heißt es dabei nur in Parenthese ganz kurz: „Er durchschneidet ihre Kehlen."

Die schauerliche Schlußscene geschieht nun nach dem Plane des Titus und ist ebenfalls ziemlich übereinstimmend mit dem Shakespeare'schen Text. Als der Kaiser, die Kaiserin und Alle zu dem Mahle bei Titus Andronicus vereinigt sind, heißt es weiter:

Titus gehet hin zu den Pasteten, schneidet dem Keyser, auch der Keyserin davon für, Vespasianus aber isset nichts, der alte Titus geht fürm Tische betrübet spatzieren.

Keyserin.

Warlich die Tage meines Lebens hab ich nicht bessers von Pasteten gegessen, als jetzt, kan aber nicht wissen, wovon es möge zugerichtet seyn, oder was dasselbige ist, so drein gebacket.

Titus Andron.

O schöne Keyserin, ich bitte, esset besser davon, weil er euch so wol thut schmecken, worvon er aber gemachet, wil ich der Keyserin darnach erzehlen.

Schneidet noch ein Stücklein davon, legts der Keyserinnen für.

Keyserin.

Aber mein lieber Titus Andronicus, saget, warumb seyd ihr so melancholisch, und esset nit.

Titus Andronicus.

O schöne Keyserin, esset ihr nun wohl davon, ich aber bin voll großer Betrübniß, ja der Betrübteste in der gantzen Welt, daß ich auch nicht weiß, was ich vor Angst sol thun oder anfahen.

Keyserin.

Aber ich bitte euch, saget mir, warumb seyd ihr so betrübet, und was hat euch betrübt gemacht?

Titus geht für die Andronika.

Titus Andron.

Keyserin, durch dieses elende Menschе, meine hertzliebe Tochter, bin ich

so unmenschlich sehr betrübet. Nun aber ist mir länger unmöglich, dich also elendiglich für meinen Augen zu sehen, und für Ungedult wil mir mein Hertz im Leibe zerplatzen, siehe da nimb das zu dir.

Stoßet ihr das Messer durchs Hertz, sie felt tödtlich nieder zur Erden.*)

Keyser.

Ach ach Titus Andronicus, seyd ihr auch noch bey Sinnen, wie kömpts, daß ihr ewer eigen Fleisch und Blut ermordet, ach wehe dieses erbärmliche Wesen.

Titus Andron.

Ja Keyser, die gröseste Pein und Hellen Augest meines Hertzen, hab ich durch ihr empfangen, aber höre mich recht zu, deine verfluchte und hoffertige Keyserin ist eine Ursache, denn sie meine armselige Tochter durch ihre Söhne die Hände hat abhawen lassen, auch die Zunge ausgerissen. Wisse aber nun du verfluchte Keyserin, daß du jetzt mit großer Anmuth von deines Söhnes Häupten gegessen hast, welche ich drinnen gebacket.

Keyserin zittert und bebet, verschrecket sich grawsamlich.

Nun aber soltu keinen Menschen mehr betrüben, wie du mich gethan, nim also dieses dafür.

Springet mit dem Messer zu ihr, ersticht sie an des Keysers Seiten beim Tische.

O mordio wehe.

elt todt zur Erden.

Keyser.

O wehe solte ich solche Mordt dulden, das ist mir unmüglich.

Zieht das Schwerdt auß, ersticht Titum Andron: fürm Tische, felt tödtlich zur Erden, Vespasian: springt über Tisch zum Keyser.

Vespasianus.

Nun Keyser du must wiederumb sterben, soltu auch tausende Leiber haben.

Ersticht den Keyser, felt todt zur Erden.

---

*) Bei Shakespeare erscheint die Tochter des Titus, Lavinia, bei der Gastmahlsscene verschleiert. Nachdem die Gäste Platz genommen und das Mahl begonnen hat, fragt Titus den Kaiser, ob es von Virginius recht gethan war, sein Kind mit eigner Hand zu tödten. Der Kaiser antwortet ihm „das wars, Andronicus".

Titus. Eu'r Grund, erhabner Kaiser?
Saturninus. Weil das Mädchen
Nicht überleben durfte solche Schmach,
Und seinen Gram erneun durch ihre Nähe.

Digitized by Google

Es folgen nun noch Wechſelreden zwiſchen Vespasianus und Victoriades, Klagen über die ſchrecklichen Dinge ꝛc. Der Aufruf des Marcus an die Römer, zu richten über die geſchehenen Thaten, fällt hier weg; auch der Mohr, der bei Shakeſpeare noch am Schluſſe herbeigeſchleppt wird, um die Strafe zu vernehmen, welche Lucius für ihn erſonnen, erſcheint hier nicht mehr, und Vespasianus ſchließt das Stück mit den Worten:

„So laßt uns nun hinein gehen, daß ich die Krone für jedermänniglich empfahe, aber nimmermehr werd ich können fröhlich ſeyn.“

Ende.

Titus. Ein Grund, nachdrücklich, ſtreng und voll Gehalt,
Ein Vorgang, Mahnung, und gewicht'ge Bürgſchaft
Für mich Unſel'gen, gleiche That zu thun:
Stirb, ſtirb mein Kind, und deine Schmach mit dir,
Und mit der Schmach auch deines Vaters Gram! (Er erſticht Lavinien.)

Zu bemerken iſt ferner noch, daß bei Shakeſpeare das Eſſen der von den Köpfen der Söhne Tamora's bereiteten Paſteten nur ganz kurz mit zwei Zeilen erwähnt und nicht mit ſo widerwärtigem Behagen geſchildert iſt, wie hier in der deutſchen Bearbeitung.

Digitized by Google

III.

Der unſchuldig-beſchuldigten

Innocentien Unſchuld;

Eine Nachdenkliche Genueſiſche Geſchicht in einem Miſch-Spiel (Tragico Comoedia.)

Auf die Schau-Bühne geführet

von

Michael Kongehl,
K. G. P. und Chur Fürſtl. Br. Secretario.*)

Nahmen der Spielenden.

Eris, die Göttin der Uneinigkeit.
Calumnie, die Verläumdung
Philoplut, der Geiz
Trügewicht, der Betrug } der Eris Bediente.
Ambroſius, Kauffmann von Genua, der Innocentien Liebſter.
Hugo, Loys, } Pariſiſche Kauffleute.
Korimba, die Zauberin.
Innocentia, Ambroſien Liebſte, nachmals Friederich Baſſa.
Clara, eine Jungfrau, Innocentien Muhm.
Theodor, des Ambroſii Diener.
Solimannus, Türkiſcher Kayſer.
Ibrahim, Achmet, Bajazet, } Türkiſche Baſſen.

Stumme Perſonen.

Des Türkiſchen Kayſers Bediente.
Der Henker.

---

*) Das Stück erſchien im Drucke zu Königsberg i. J. 1683.

Digitized by Google

Der erſten Handlung 1. Eingang.

Eris allein.

Hab acht du Erden Volk! Sind Götter und Göttinnen
durch Eris Kunſt-Beginnen
in Schmach und Spott gebracht;
Muß Pallaß unterliegen,
die doch durch Wiz und Kunſt pflegt allen obzuſiegen?
zerdrümmert Junons Macht,
die Jupiter von tauſend andern ehret
als Schweſter und Gemahl?
Muß Mars, Neptun und Pluto ſelbſt geſtehen
daß Eris obgeſiegt;
So wirſt du meinem Grimm und ſcharfgewezten Stahl,
der Fried und Ruh zerſtöret,
und den nur Blut vergnügt,
wohl nimmermehr entgehen;
Die prächtigen Häuſer der Kayſer zerprallen,
wenn Eris die knallende Ballen läßt fallen;
Ich heze die Herzen der Fürſten zuſammen,
Ich ſchaffe die Flammen,
die alles verheeren
Verkehren, verzehren,
durch glimmende Glut,
Blut, Blut vergnüget meinen Mut.
Drey Diener dienen mir, die alles überwinden;
Verläumdung, Geiz, Betrug; Wenn dieſes edle Drey
umſchwärmt den Erden-Kreiß, ſo iſt kein Ding zufinden,
das ihnen wiederſteht; Bliz, Hagel, Pulver, Bley,
muß vor der dreyen Macht wie leuchtes Heu verſchwinden;
So hört denn mein Geſchrey
ihr drey und kommt herbey.

Der erſten Handlung 2. Eingang.

Calumnie, Philoplut und Trügewicht ſpringen aus dem Abgrund mit großem Ungeſtüm.

C. Was Göttin, rufſt du ſo? Was haſt du zu befehlen?
hier iſt ein treues Drey; Geruhe zu erzehlen,
was dein Begehren iſt.

Digitized by Google

Eris. Mich fürchtet alle Welt;
Dem Himmel biet ich Truz; Das düstre Plutons-Zelt
hört meinem Zepter zu; Der stolzen Städte Prunken
muß, wenn mein Grimm entbrandt, durch lichterlohe Funken
zerstäubern in die Lufft; Nur Innocentie
das höchst-verhaßte Weib macht meiner Seelen Weh
und meinem Herzen Schmerz.

C. Ich leyde gleiches Leyden,
und gleichen Eifers Brand.

P. Was kann ein Weib euch beyden
vor Leyd und Schaden thun?

Eris. Du kennest meinen Sinn,
du weißt daß ich ein Feind der Lieb' und Eintracht bin.

B. Ich auch.

P. Weil nun diß Weib mit ihrem Ehgenossen
dem freundlichen Ambroß' ein Eintracht-Band geschlossen,
so zürnet ihr darob?

Eris. Ja freilich; und mit Recht;
Wir hassen wie du weißt das gräßliche Geschlecht,
das uns zuwidern lebt, und nur zu dienen fleget,
der stolzen Einigkeit.

C. Dein Eyfer sey geleget
o Göttin! Trügewicht dein Knecht, wird Macht und Witz
und alles wenden an, diß Paar gleich einem Blitz
von ihrer alten Lieb' und Einigkeit zu trennen;
Und wann es dir gefällt, so soll ihr Liebes-Brennen
in Eyß verwandelt seyn.

Eris. O Trügewicht, mein Licht,
thu, was du leisten kanst, verlaß die Göttin nicht,
die dir so manches mahl mit ihrer Hülff gedienet,
gebrauche deiner Kunst.

T. Ich' habe mich erkühnet
oft manches Erden-Kind, das viel verschmizter war,
als Innocentie, zu bringen auf die Bahr,
durch meine Renk' und List; Und sollt ich' nun erliegen?
o Nein; ich wil den Stolz der stolzen Feindin biegen
und siegen über sie.

Digitized by Google

Eris. So geh dann immer hin,
und, thuſt du, was du ſagſt, ſo bleibt dir zum Gewinn
mein Kind Calumnie; Sie ſoll ſich dir ergeben
zum treuen Ehgemahl.

T. Ich opfre dir mein Leben,
o Göttin, Eris auff, vor die verſprochne Gunſt,
und ſtille deinen Wunſch nach meiner tieffen Kunſt;
Drauff lebe wohl! (gehet ab.)

Eris. Du auch; der wird ſich ſchon bemühen
das, was er zugeſagt, in Eyl zu vollenziehen;
Ihr zwey geht gleichfalls hin, und wenn dem Trügewicht,
(das doch nicht glaublich iſt) Liſt oder Macht gebricht,
ſo ſteht ihr ihm zur ſeit' und helffet was erfinden,
damit diß Unglücks-Paar kommt zu den düſtren Gründen.
da Styx und Lethe rauſcht.

P. Ich wil ſchon ſeyn bedacht
wie einer oder beyd', im fall des Goldes Macht
noch eine Macht vermag, erhäng' an göldnen Strikken,
Geld kan ja ſonſt die Welt und manchen Held berükken;
Ich ſcheide; Lebe wohl!

Eris. Fahr wol und ſchaue zu,
daß mein Befehl geſcheh.

T. Ich wil nicht haben Ruh,
biß Innocentie die Unruh wird verſpüren;
Leb' Eris wol!

Eris Du auch. Der Donner mag ſie rühren
und ſtürzen Höllen-ein, wird das verruchte Paar
Ambroß' und Innocent' entwiſchen der Gefahr
der drey-geſtellten Nez'; Ich wil mich jetzt geſellen
ins Proſerpinen Tahl, und ihnen Plaz beſtellen. (gehet ab.)

Der Erſten Handlung 3. Eingang.

Loys, Hugo, Ambroſius.

L. Es iſt wahrhaftig zu belachen,
daß wir uns auf der Reiß nicht wakker luſtig machen
mit ſchönem Frauen Volk; Wer weiß was unſer Hauß
läßt jetzt vor Buhlen ein und aus;

Digitized by Google

Es iſt uns Männern ſchon gemein;
Die Kinder kommen her, von wem ſie wollen,
Wir müſſen doch die Väter ſein.

H. Ich denk' aniezt an jene Schrollen,
da Herr Cornelius zwey ganzer Jahr
von ſeinem Hauß' entfernet war,
und als er nach der Zeit der Frauen zugeſprochen,
da lag ſie in den Wochen.

A. Der Stockfiſch hat gewiß ein ſtarkes Haar getragen,
die Hörner zu verſchlagen.

H. Von ſeinem Haar weiß ich zwar nichts zu ſagen,
das aber weiß ich mehr als wol
daß er viel tauſend Brüder hinterlaſſen,
und wenn ich recht die Wahrheit ſagen ſoll,
ſo ſind wir drey vielleicht in dieſe Roll zu faſſen.

L. Vor meine ſchwer ich wahrlich nicht;
Ich kann mir leicht die Rechnung ſtellen,
Das was ich thu bey meinen Mitgeſellen,
Das thu mir auch ein ander Böſewicht.

H. Vor Augen ſtellt mein Weib ſich Engel-rein,
wer aber weiß, was ſie im Schilde führet:
Der mag ihr trauen,
der auf der Weiber Treu wil eine Brükke bauen.

A. Ihr ſchimpft das Frauen-Volk auch mehr als ſichs gebühret,
es iſt noch nicht ſo böß', als ihr es ausgebracht;
Von euren ſag' ich nichts; Ihr habt zu ſagen Macht,
von meiner ſag ich nur, daß ich ſie ſtets getreu,
von ſolchen ſchnöden Laſtern frey,
und nichts an Ihr als Unſchuld hab verſpüret.

L. Herr ſeht euch vor, das iſt die Art der Kazen,
die lekken vorn, indem ſie hinten krazen;
Der Apffel ſcheint oft ſchön nach unſerm Sinn,
und ſtekt dennoch ein Wurm darinn.

H. So gings mir auch, zu anfangs dacht' ich gar
es hätte ſich mit mir die Tugend ſelbſt vermählet,
und da man kaum ſechs Wochen ausgezehlet
da lernt' ich ſchon an meiner böſen Sieben,

Digitized by Google

es ſey das alte Sprichwort wahr:
Wer Weibern traut, hat in den Wind geſchrieben.

A. Er ſchreyt vielleicht zu grauſam in den Waldt,
drum hört er daß es grauſam widerſchallt;
doch löſch' ich nicht was mir nicht brennet;
Ein jeder ſeine Frau am beſten kennet!
Nur rühm' ich meines Weibchen Zucht und Treu,
ich ſag' und bleibe ſtets dabey,
daß Innocentia die Unſchuld ſelbſten ſey.

L. Ihm zu gefallen wil ichs auch wohl endlich ſagen;
doch iſt nicht alles Gold, was gleich dem Golde blinkt.

H. Es ſind nicht alle Köch, die lange Meſſer tragen;
Die ſieht oft greulich aus, die ſich am meiſten ſchminkt.

L. Wie keine Burg noch Feſtung iſt zu finden,
die man durchs Geld nicht übermannen kan;
So ſez' ich tauſend Gülden dran,
ich wil auch eure Schanz leicht überwinden.

A. Und wenn ihr euch verkehrt in güldnen Regen,
ſo ſetz' ich tauſend Thaler fort dagegen,
ihr werdet doch mit nichten
dergleichen Thun, als ihr euch rühmt verrichten.

H. Nur Hand darauf.

L. Die geb' ich.

A. Ich imgleichen.

H. So recht; ein Wort, ein Wort, ein Mann, ein Mann.

L. Begehret nur ſelbſt, was wolt ihr vor ein Zeichen?

A. Sagt, was ihr wollt, ihr kommt bey ihr nicht an.

H. Die Wett' iſt klar; Vollführt nur das Beginnen;
Nur einer kann gewinnen.

A. Es bleibt dabey; Ein Schelm der zieht zurück.

L. Es bleibt dabey; Ich kenn der Weiber Tük';
Ihr ſolt, was ihr nicht wolt, noch glaubt, im kurzen ſchauen.

A. Thut was ihr könnt; Ich traue meiner Frauen.

L. Traut immerhinn, ihr ſolt es bald bereuen;
Mich ſoll das Geld und eure Frau erfreuen.

A. Verſpizt euch nur; Laßt euch die Hoffnung ſpeiſen.

L. Das thu ich auch, und ſchikke mich zum reiſen.

Digitized by Google

RESERVE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Es erſcheinen hier wieder Trügewicht und Philoplut. Beide rühmen ſich, was ſie Alles bei den Menſchen vermögen. Dann ſtacheln ſie ſich an, in ihren Bemühungen zu Innocentia's Verderben fortzufahren, womit der Akt ſchließt. (Die Aktſchlüſſe werden jedesmal durch die Parentheſe: „Wird zugezogen" angegeben.)

Der andern Handlung 1. Eingang.

Loys allein.

Daß dich der Hagel muß ſchlagen zu Stükken!
will es mir denn gar nicht glükken?
Ich hätt' es nun und nimmermehr gedacht,
daß ein ſo treues Weib ſolt' auf der weiten Erden
als Innocentia gefunden werden;
Was hab ich nicht vor ſchöne Briefe gemacht,
was hab' ich ihr nicht vor Geſchenke geſchikket,
und habe doch kein Zeichen ihrer Gunſt,
ja nicht die minſte Gegenhuld erblikket;
Mein höflich ſeyn ſchäzt ſie wie Rauch und Dunſt,
und was ich ihr geſchikt, das ſchikt ſie mir zurück';
Ich trau man ſolte wol mehr ſchwarze Schwanen ſchauen
und weiſſe Raben, als dergleichen treue Frauen;
Ein ſolches Tugend Bild und mehr als ſeltne Glük
iſt dieſem Stockfiſch nicht allein zugönnen;
Ambroſius wird ſich mit Diſteln laben können;
dem Eſel ſind die Roſen viel zu viel;
Doch was bemüh ich mich um eines andern Weib?
wär' ihre Gunſt nur meiner Sorgen Ziel,
ſo wolt ich viel lieber ein Gläßchen ausleeren
von Bacharachs Beeren,
wolt' eſſen vom Schinken
und friſch dabey trinken;
allein es quählt mir ſonſt was meinen Leib;
Ich ſoll, der Henker hol mich! tauſend Gulden geben,
die wachſen nicht auf einem Baum;
Wie mancher Sturm umſauſt mir Naaſ' und Ohren,
eh ich ſo viel und noch wol kaum,
mit Sorg und' Müh und Ueberdruß kan heben;

Digitized by Google

Nun geht Intreß und Kapital
auf einen Schlag, auf einen Tag verlohren;
das ſteht wahrhafftig kahl,
ſo großes Geld mit trunknem Maul verzehren,
das heißt wol recht den Pauren ſcheeren!
Wenn nun Aeſopus mehr zu finden,
ſo hab' ich nun noch einen Fund im Sinn;
Geht dieſer an, ſo iſt mir wol gerathen,
mißräht er dann, ſo komm' ich um den Braten;
Ich will zur weiſen Frauen hin;
Das Hexen-Pak pflegt ſonſt noch was zu wiſſen,
und ſchau, bei meiner Treu!
da kommt ein altes Mormel-Thier,
ich ſchwere ſchier,
daß eben diß die Donner-Kaz Korimba ſey,
Ich muß Sie grüſſen.

Der zweiten Handlung 2. Eingang.

Korimba, Leys.

K. Beelzebub, Styx, Lethe, Phlegeton!
Bell, Rhadamand, Avern und Acheron!
L. Was iſt das vor eine tolle Sprach?
Mutter, könnt ihr mir nicht weiſen nach
Wo die weiſe Frau Korimba ſey?
K. Ja, mein Sohn, komm nur was näher bey,
Ich bin ſelbſten die, nach der ihr fragt,
ſagt nur an was euch von mir behagt?
L. Seyd ihr die, ſo wißt ihr wol vorhinn,
Was mir fehlt, und quählet meinen Sinn.
K. Was ihr wolt, das weiß ich, doch nicht gar,
drum entdekt und macht es offenbahr.
L. Sagt mir erſt, ob ihr auch ſchweigen wolt?
K. Wer nicht ſchweigt dem bin ich ſelbſt nicht holdt.
L. Könt ihr thun, was ich von euch begehr?
K. Kan ichs nicht, was kommt ihr dann hieher?
L. Hört, hier wohnt Ambroß' ein Handelsmann;
kennt ihr ihn und ſie, ſo ſagt es an.

Digitized by Google

K. Herr Ambroß iſt auf die Meſſ verreißt.
L. Wißt ihr auch wie ſeine Liebſte heiſt?
K. Sie iſt meine nechſte Nachbahrinn,
da ich ſchier als wie zu Hauſe bin.
L. Sie iſt ſchön, und ihrem Mann getreu.
K. Ja, ſie hält auf ſolche Quakkeley.
L. Sie ſchikt alles was man ſchikt zurük.
K. Weil ſie nicht erkennt ihr eignes Glück.
L. Keinen Menſchen läßt ſie zu ihr ein.
K. Ja, ſie will bei keinen Buhlern ſeyn.
L. Ihr zu Lieb bin ich hierher gereißt,
da ſie mir doch keine Lieb erweißt.
K. Eure Reiſ' um ihre Lieb und Gunſt
iſt wohl ganz vergebens und umſunſt.
L. So verlihr' ich, ach! ein groſſes Geldt,
das ich jüngſt auf eine Wett geſtellt,
wo ich nicht ein Zeichen bring herbei,
daß ſie mir recht hold geweſen ſey.
K. Das iſt ein verzweiffelt-böſes Stück,
doch vertraut euch mir und gutem Glück;
weiß die „Höll" hierinn noch einen Raht,
ſo ſollt ihrs erfahren in der That;
Tretet ab, ich will ſie drum beſchweren!
daß ſie mir und euch ſoll Hülff gewehren.
L. Ich ergeb mich eurer Wachſamkeit,
und erwarte bald darauff Beſcheidt. (gehet ab.)

Es folgt nun eine Zauberſzene zwiſchen Korimba und Trügewicht, den die Erſtere aus der Hölle heraufbeſchwört und ihn befragt, was Loys thun ſoll, um die Wette zu gewinnen. Trügewicht gibt hierauf den Rath mit dem Kaſten, in welchem Loys ſich verbergen ſoll, um in Innocentia's Schlafgemach zu kommen. Hieran ſchließt ſich eine Scene zwiſchen Innocentia und deren Mädchen Clara. Erſtere klagt, daß ſie ſo lange getrennt von ihrem Ehgemahl ſein müſſe. Clara räth ihr, Geſellſchaft zu ſuchen. Innocentia erwidert:

Digitized by Google

Du ſingſt, mein Kind, als albre Mädchen pflegen,
ſchweig ſtill und laß das plaudern unterwegen.

C. Ich möchte doch den Cavalier wol wiſſen
der ſie, Frau Muhm, ſo offt hat laſſen grüßen?

J. Ich kenn ihn ſo, wie du den Bapſt magſt kennen;
Mir daucht, ich hört', er läßt ſich Loys nennen.

C. Huy! ein Franzoß? das ſind verſchmitzte Köpfe,
die lieben nur die ſchönſten Gotts-Geſchöpfe.

Jetzt kömmt Korimba, Innocentien bittend, den Kaſten bei ſich im Gemache zu verwahren, aber ohne daß ſie irgend welche Beſtimmung dieſes Kaſtens angibt. Der Kaſten, in welchem Loys ſich befindet, wird gebracht und Korimba geht. Clara iſt neugierig, zu wiſſen, was darin ſei; aber Innocentia antwortet:

J. Wer alle Quakkeley,
und was ihm nicht geht an, wil wiſſen,
der wird vom Fürwiz hören müſſen.

C. Wer weiß ob nicht die Wettermacherinn
Was böſes hat im Sinn?
Man hat wol eh die Schlang' im Schooß gehäget,
die uns hernach zu ſtechen pfleget.

J. Kehr' ach! vor deiner Thür; Bekümmre dich um dich.

C Umb dieſes alte Thier, Frau Muhm, beſchimpfſt ſie mich;

J. Hör auff, und ſchau im Hauß', ob alles wol mag ſtehn;
Wir wollen bald zur Ruhe gehn.

(gehen ab, wird zugezogen.)

Der zweiten Handlung 5. Eingang.

(Loys eröffnet von inwendig den Kaſten, ſteiget heraus, und ſpricht etwas leiſe:)

L. Schaut hier von Menſchen-Fett ein Licht;
Bey deſſen Schein, ſoll, wie Korimba ſpricht,
kein Menſch vom Schlaf erwachen;
ich muß darin die Probe machen.

(Er zündet das Licht an, hält es in der Hand und ſpricht weiter:)

dem Narren muß man ſo die Kolbe laufen!
ein Quentlein alter Weiber Liſt,

Digitized by Google

iſt offtmals mehr zu preiſen
und beſſer als die Weißheit aller Weiſen;
Sagt nun ob nicht das Sprichwort Wahrheit iſt:
Woſelbſt auch ſelbſt der Teufel nicht kan hauſen,
da ſchickt er hin ein alt-verlebtes Weib;
Wie dörfft ich mich doch ewig unterſtehen,
und koſtet' es gleich meinen beſten Leib,
ohn' ihren Raht, ein ſolches zu begehen;
Doch leere Wort die füllen nicht den Tiſch;
Ich muß ſo lang das Eyſen heiß iſt, ſchmieden;
Heut', eh die Nacht vom Tage wird geſchieden,
verhoff' ich noch zu fangen einen Fiſch,
der tauſend Thaler wehrt ſoll ſeyn;
Man ſolte ſich wohl bilden ein;
ich werde gar den güldnen Dreyfuß finden,
den dort die Samier von ohngefähr erwiſcht,
als ſie gefiſcht;
o nein! ich darff mich keiner Schwierigkeit
Bei dieſem Fiſchzug unterwinden,
Hier iſt kein Nez, kein Fluß, kein Fiſcher-Kleydt
Und nun, nun gehts drauff loß!
Erſt will ich die künſtlichen Bilder beſchauen,
Damit Ambroſius mir deſtomehr muß trauen;
dort hängt der kleine Liebreiz bloß,
mit offner Bruſt und Lieb-entflammtem Herzen;
Dort ſieht man wie die Huldgöttinnen ſcherzen;
Zwey ſchöne Stük, die nach der Kunſt gemacht,
die Zeuxis oder gar Apell hervorgebracht;
Die andern Bilder laß ich fahren,
die Zeit zu beſparen;
Ich hoffe noch was beſſers zu erlangen,
und ſchau, zum guten Glük!
da ſeh' ich ihre Schlüſſel hangen.

(Er ſchleuſt ihren Kaſten auff, nimmt darauß nebſt einem Bruſtbild einen Trauring, und anders, ſagend:)

O wunderſchönes Meiſter Stück!
diß Bruſtbild macht mir eine frohe Bruſt,
und dieſer Ring, der vor ein Trau-Ring war,

Digitized by Google

soll künfftig, mir zur Freud und Lust,
diß gar zu treu verliebte Paar
in Trauren stürzen und Gefahr;
Noch eine Schanze muß ich wagen;
Ihr eigner Leib soll mir ein Merkmahl weisen;
Geht dieses an, so weiß ich recht von Glük zu sagen.

(Er gehet zu ihrem Bett, hebt die Oberdekke ein wenig auff, und nachdem er ihre Schönheit in etwas betrachtet, tritt er zurük, sagend:)

O unvergleichlich schönes Bild!
das Schönheit, Zucht und Tugend angefüllt,
du bist weit mehr als Venus selbst zu preisen;
dein, mir zum Glük, verschloßnes Augen Paar,
Hegt lautre Liebes-Pfeilchen,
dein Gold-geflammtes Lokken-Haar,
und dein Rubinen Zukker-Mäulchen,
würd' auch den Timon liebend machen,
dein Anmuth-reiches Wangen-Prangen,
und deiner zarten Händchen Zier
ach! halten mich in dich gefangen;
O dörfft' ich! aber nein! Ich hemme die Begier
bei so gestalten Sachen,
es möchte mir sonst auch wie dort der Circe gehen;
Das beste das mir helffen soll,
damit ich auch verhoffe zu bestehen,
und mich aniezt macht tausend Freuden-voll,
das ist ein schwarzes Mahl an ihrer linken Hand,
und eben diß soll meinen Gegenstand,
gleich einem Donner-Knall zu boden schlagen;
Nun hab ich gnug gefischt; Nun lösch ich aus mein Licht,
Still! Still! verrathet mich bey Leib und Leben nicht;
Ich krich' ins Loch, wer mit mir wil, der mag es wagen.

(er macht den Kasten von inwendig zu, wird zugezogen.)

Der dritten Handlung 1. Eingang.

Loys kommt zu Ambrosius und Hugo zurück; er zeigt ihnen die von Innocentia genommenen Sachen, beschreibt ihr Schlafgemach und das Mal an ihrer linken Hand, worauf Ambrosius von ihrer Untreue überzeugt ist.

Digitized by Google

In der 2. Scene erſcheinen Eris, Calumnie, Philoplut und Trügewicht. Eris befragt Trügewicht, was er ausgerichtet. Dieſer erzählt, daß Loys ſeine Wette gewonnen habe; Ambroſius ſei gegen ihn ergrimmt

und trachtet Tag und Nacht
wie Innocentie werd aus dem Licht gebracht
zur ſchwarzen Todten-Grufft; Er hat dem Knecht geheißen,
der wird das ſchnöde Weib mit ſeinem Stahl durchſchmeißen
in dieſem Luſt-Gehölz.

Hierauf kommen Innocentia und des Ambroſio Diener Theodor:

I. So nah' und iſt nicht gar nach Hauß gekommen?
T. So viel ich weiß' hat ſie bereits vernommen.
I. Gnug, wenn ich nur bald meinen Schaz kan ſehen.
T. Das wird wol nun und nimmermehr geſchehen.
I. Was! Theodor, iſt dann mein Liebſter todt?
T. Ihm geht es wohl, beklagt nur eure Noth.
I. Ich meine Noth? wie ſoll ich das verſtehen?
Du wirſt ja nicht an mir ein Mörder ſeyn?
T. Auf ſchwere Schuld folgt ſchwere Straf' und Pein,
drum ſchikt euch nur iezt in den Tod zugehen.
I. Ich in den Tod'! Und was hab' ich begangen?
T. Das wißt ihr ſelbſt, befragt nur euch, nicht mich.
I. Ich hab' mich ja nichts übels unterfangen;
T. Was ihr gethan, iſt kund und zeiget ſich.
I. Was iſt es denn, ich muß es gleichwol wiſſen?
T. Pfuy! daß ihr euch noch weiß zu brennen ſucht!
Wer böſes thut, und nicht bereut, der iſt verflucht.
I. Die Unſchuld darf auch nicht vor frembde Schulden büſſen.
T. Was Unſchuld? ſchikt euch! fort! befehlt euch Gott! ich hau!

(er ziehet das Schwerdt auß, und wil ſie hauen, ſie aber fällt nieder, und ſpricht:)

I. Ach! Theodor, gedenk' an deine Frau.
T. Die Untreu muß man mit dem Schwerdt belohnen.
I. Hergegen muß man auch der Unſchuld ſchonen;
So rein der heitre Sonnen-Schein,
ſo wahr der wahre Gott beherrſcht den Kreyß der Erden,
ſo wahr ich eins wil ewig ſelig werden,
ſo wahr bin ich von aller Untreu rein.

Digitized by Google

T. Ihr macht mich ſtuzig, Frau, ich weiß nicht wie mir iſt.

J. Wo du ein Chriſt, wo du ein Menſch nur biſt,
und wo du wilſt ein gut Gewiſſen hegen,
ja, wo du nicht wilſt ewig ſeyn verlohren,
verflucht, verdammt, den Teuffeln auserkohren,
ſo laß dich doch mein Unſchuld-Sinn bewegen;
Ich weiß, und ſterb darob, ich weiß von keiner Schuld.

T. Ihr habt doch eure Lieb' und Huld
wem anders, als ihr ſolt, erwieſen;

J. O Lügen! o Betrug! die aus der Höll' entſteht.

T. Ihr liebt ja den Loyſen;

J. Den kenn' ich nicht; Ach denkt doch wie mirs geht!

T. Ihr ſeyd ja jüngſt bey ihm im Bett geweſen;

J. Die Lügen hat der Lügen-Geiſt gemacht;
So wahr ich hier und ewig wil geneſen,
ich werd' ohn alle Schuld verdacht.

T. So ſteht denn auf, ihr habt mich übermannt;
Geht hinn, wohinn ihr wolt, ich aber bin verbannt,
und darff hinfort nicht mehr vor meinen Herren kommen.

J. Warum?

T. Dieweil mir nun die Zeichen ſind benommen,
die ich von eurem Tod zu bringen theur verheiſſen.

J. Was ſollen das vor Zeichen ſeyn?

T. Ich ſoll aus eurem Kopff, Zung, Haar und Augen reiſſen.

J. Still! haltet euren Unmuth ein;
Ihr ſchenkt mir iezt aufs neu mein Leben,
und ich wil euch einen Anſchlag geben,
wie euch und mir forthin zu helffen ſey,
damit ihr könnt im Dienſt, und ich beim Leben, bleiben.

T. Das kommt mir vor als lauter Phantaſey;
Bleib ich im Dienſt, ſo muß ich euch entleiben,
und euren Tod kan ich durchaus nicht ſehn.

J. Verſchneidet mir mein Haar, und nehmt die Zung und Augen
von einem jungen Lamm, das kan ja leicht geſchehen.

T. O kluger Rath, der wol vor euch und mich kann taugen!
Gott ſey gelobt, der euch diß in den Sinn gebracht,
Nehmt hin mein Ober-Kleyd, umb beſſer fortzukommen.

J. Nehmt ihr dagegen hin mein abgeſchnittneß Haar;

Digitized by Google

Sagt, daß ihr mir das Leben habt genommen,
und macht dabey mein' Unschuld offenbahr.

T. Vor Unmuth sag' ich nichts, als tausend gute Nacht. (gehet ab.)

Der dritten Handlung 4. Eingang.

Innocentia allein.

Ach Gott! So bin ich nun von aller Welt verlassen!
Wil denn kein Mensch sich einer Armen
und hülff-beraubten Weibs-Person erbarmen:
Wo soll ich Trost, wo soll ich Raht und Rettung fassen!
Wer wil mein Herz, mein Unruh-volles Herz
nur durch ein Lindrungs-Wort zufrieden sprechen;
mein Herz, das schier vor Angst und überhäufftem Schmerz
sich möcht' in tausend Stükke zerbrechen,
Ach trauter Schaz, ach! allerliebstes Leben,
wie hab' ich euren Grimm so sehr auf mich geladen?
Mein Leben zwar umb und vor euch zu geben,
und, wenn es euch gefällt, zu sterben,
soll meine Lust und Herzens Freude seyn;
Nur das ist schwer und würd' auch meinen Ehren schaden
wenn ich von allen Schulden rein,
dennoch solt' im Verdacht der ärgsten Schuld verderben.

Es folgt hier ein sechs Strophen langes Gedicht, in welchem die Schlußsylben vom Echo, als Antwort auf Innocentiens an den Wald und an das Thal gerichtete Fragen, wiederholt werden.

Dann kommt Palömon:

Der dritten Handlung 5. Eingang.

Palömon und Innocentia.

P. Wie schöner Jüngling, so betrübt?

J. Ich habe meinen Freund verlohren,

P. Das ist ein Fall der sich sonst offt begiebt;
wie nah ist euch der liebe Freund verwandt?

J. Er ist von der, von der ich selbst, gebohren,
und wird Ambrosius genanndt.

P. Wie lang ist er denn weg von hier?

J. Es sind bereits zwey Jahr verflossen.

P. So lang? o so vergeßt ihn schier.

Digitized by Google

J. Ach nein! Ich hab' ihn in mein Herz geſchloſſen,

P. Habt ihr nach ihm denn nirgends nachgefragt?

J. Mehr als zu viel, und kan doch nichts erfahren.

P. Seyd gutes Muts und unverzagt,
Gott wird ſchon euren Freund bewahren:
Wie nennt man euch, und wo gedenkt ihr hin?

J. Mein Nahm' iſt Fridrich, und mein Weg und Sinn
iſt blos geſtellt nach Gottes Willen.

P. Mein Fridrich, ihr thut recht und wohl,
daß ihr nicht, wie die leichte Jugend geht,
die Uebermuht und Frevels-voll
auf eignen Kopff beſteht;
Vertraut ihr Gott, der wird ſchon euren Unmuth ſtillen;
Wie dann, wann euer Freund in Morgenland ſolt leben,
wolt ihr euch wol dahin begeben?

J. Ja, wenn ich Mittel hätt', ich wolte freilich reiſen.

P. Ey, wenn euch wer umbſonſt dahin geſtellt?

J. Der würde mir die größte Gunſt erweiſen.

P. Hört, wolt ihr mit? Ich will von euch kein Geldt.

J. Ich wil es Herr mit höchſtem Dank erkennen,
wenn er mich ſeinen Knecht wil nennen.

P. Bekümmert euch umb nichts, wir wollen heut noch fort.

J. Was ich gehabt, iſt alles drauf gegangen,
und ſolche Reiſ' ohn Geldt iſt übel anzufangen.

P. Was ihr nicht habt, hab' ich, ich halt' euch hier und dort
an Speyß und Kleydern, frey.

J. Das wird der Himmel zahlen,
und ich erkenn' es Herr, mit Dank zu tauſend mahlen.

P. Dem Sultan von Alkair nehm' ich vier Falken mit,
die könnt ihr, wenn ihr wolt, mit Azung unterhalten.

J. Das thu ich herzlich gern, nur thu Er was ich bitt',
und er geneigt verſpricht.

P. Laßt mich in allem ſchalten,
und folgt mir, nun iſt Zeit; die Seegel ſind geſpannt.

J. Ich folge; Gute Nacht, mein trautes Vaterlandt!

(gehen beyde ab.)

Digitized by Google

Der vierten Handlung 1. Eingang.

Ambrosius, Theodor.

A. Das Aaß! das Rabenthier!
doch tröstet mich, daß sie den Boßheit-Lohn empfangen;
Nichts mehr verdreußt, nichts mehr gereuet mir,
als daß sie mich so listig hintergangen;
Die tausend Thaler acht ich nicht,
ich hab wol eh so viel und mehr verlohren,
nur dessen schäm' ich mich ins Angesicht,
daß mich ein Weib, mein eignes Weib, so liederlich geschoren;
Wer weiß wie offt sie mich schon umb die Ficht geführt?
Ein Fuchs der sich von jedermann läßt greiffen,
der ist gewiß schon zahm gemacht,
sonst tanzt er nicht so bald nach allen Pfeiffen;
So läßt der Hund nicht leicht das Leder-lekken,
imfall er einmahl nur darzu gebracht;
Diß leyder! hab' ich auch an meinem Weib verspürt,
die wuste meisterlich ihr Schlangen-Gifft zudekken.
Die sind vor andern wol darann,
die immer unverehlicht leben,
sie dörffen nicht in Furcht und Sorgen schweben,
daß jemand sie mit Hörnern kröhnen kann;
Wenn sie nur ihren Leib versorgen,
so ist versorgt ihr ganzes Haus;
Imfall sie heut nur kommen aus,
was fragen sie nach einem andern Morgen;
Was sie verdienen ist vor sie,
sie dörffen nicht durch tausend Müh'
Ein falsches Thier an ihrer Seit' ernehren
das als Hyäna thut ihr Blut sucht auszuzehren;
Sie schikken ihre Senß' offt auff ein frembdes Feldt,
und kriegen noch davor ein gutes Scharwerks-Geldt;
Wie diß mein Weib gar künstlich hat erwiesen
an meinem Ehren-Dieb Loysen;
Schau aber, still! da kommt mein Theodor,
der wird mir, was ich wil, entdekken;
Er kommt mir ganz verwirrt und traurig vor;
Ich muß mich doch vor ihn verstekken. (er gehet an die Seite.)

Digitized by Google

Th. Wolt' ich doch daß mich die hölliſchen Hunde
nehmen und riſſen in Stükken entzwey,
wolt' ich doch daß ſie in hieſiger Stunde,
kämen und machten des Lebens mich frey;
Wo iſt mein Herr? wo ſoll ich ihn erblikken?
daß ihn der Hagel mag ſchlagen zu Stükken!

Amb. (etwas leiſe) Was! wie ſoll ich das verſtehen?
Mein Theodor pflegt ſo nicht anzugehen.

Th. Iſt das nicht ein Teuffels Weſen? Sind das nicht verfluchte Ding',
einen tödten, der nicht ſchuldig? und das ſchäzt man noch gering;
Ja, zum Mord, zum ſchnöden Mord ſeinen treuen Diener zwingen,
das iſt eins, nun merk ichs erſt, von den allerärgſten Dingen;
Kein Traum, kein Türk und Tater wird ſo ſchreklich grauſam ſeyn,
als mein Herr und ich geweſen; Pfuy? daß ichs gegangen ein.

A. Holla! das ſind tolle Wort, länger kann ich auch nicht ſchweigen;
Theodor!

Th. Herr!

A. Biſt du toll? Muſt du dich denn ſo bezeigen?

Th. Was bezeigen? was bezeigen? Wir ſind beyd' ins Teufels Macht,
Ihr, weil Ihr den Mord befohlen, Ich, weil ich ihn vollenbracht.

A. Und was iſt denn nun daran verſehen?
Iſt ihr doch nur nach Verdienſt geſchehen.

Th. Was Verdienſt? durch eurer Frauen Tod,
leydet ſelbſt die Zucht und Unſchuld Noht.

A. Kan ſie ſich der ſchnöden Taht entbinden?

Th. Freylich, und mit mehr denn Hundert Gründen,
Aber nehmt indeſſen an die Zeichen,
die ich euch von ihr verſprach zu reichen.

A. Was! o zeter! lebt ſie denn nicht mehr?

Th. Ja; bei Gott, in weit vermehrter Ehr;
Dieſes Schwert hat ihr den Kopff zerſtükket,
und zu Gott den frommen Geiſt geſchikket.

A. Haſt du dich denn nicht erweichen laſſen?

Th. Nein; ich müſte ſonſt mein Leben haſſen.

A. War dein Herz denn harter Felſen Art?

Th. Weil es mir ſo hart befohlen wardt.

A. Ach! du haſt gethan nach deiner Treu,
aber ich, ach leyder! muß geſtehen,

Digitized by Google

Daß nur ich allein der Mörder sey,
über den die Rach auch wird ergehen;
Hat sie denn nicht noch an mich gedacht?

Th. Als ich ihr schon einen Hieb gegeben,
wünschte sie euch noch ein langes leben,
und zuletzt, viel tausend gute Nacht.

A. Hätt' ich doch ihr letztes Wort vernommen!

Th. Ja, sie wär' auch dann dem Tod entkommen.

A. O verfluchter Grimm und Eyfer-Brandt?
du bringst mich in diesen Trübniß-Stand;
Nun ich schwer' und wil es immer halten;
Meine Lieb zu ihr soll nie erkalten,
ich wil sie auch todt im Herzen haben;
Komm' und laß uns ihren Leib begraben. (gehen ab.)

Die Veränderung der Scene führt uns nun an den Hof des Türkischen Kaiser Soliman. Derselbe ist mit Persien im Krieg; der Feind hat um Frieden gebeten, aber Soliman will nichts davon hören. Von den „Türkischen Bassen" spricht sich Ibrahim ebenfalls für Fortsetzung des Krieges aus, während Achmet räth: er möge mit den Persern, die seines Glaubens sind, Frieden schließen, und dafür lieber, mit ihnen verbunden, die Christen bekriegen.

Dann kommt ein anderer der Bassen, Bajazet, Palömon und Innocentia (Letztere jetzt unter dem Namen Friedrich) vor den Kayser führend, der entrüstet darüber ist, daß Palömon ihn mit den Falken betrogen habe. Auf Palömons Rechtfertigung spricht der Kaiser die Vermuthung aus, daß sie sich nach ihrem Pfleger, Friedrich, bangen. Innocentia wird deshalb vom Kaiser am Hofe angestellt und gelobt, ihm zu dienen.

In einer hierauf folgenden Scene zwischen Loys und Hugo werden die Mühen und Beschwerlichkeiten besprochen, die der Kaufmann durchzukämpfen habe, um irgend einen Vortheil zu erlangen. Das Gespräch hat sonst keinen Zweck, als Loys und Hugo auf ihrer Handelsreise vorzuführen.

Unterdessen haben die Türken einen neuen Sieg gegen die Perser erfochten und der Kaiser läßt sich von Ibrahim nochmals erzählen, „wie unser Friedrich" sich in der Schlacht benommen habe. Ibrahim berichtet:

Digitized by Google

J. Ja, Kayſer, es iſt wahr, was ich geſagt,
der Jüngling hat ſich überaus gewagt;
Gleich einem Bliz ließ er den Säbel blikken,
und hieb bald einen hier, den andern dort zu ſtükken.
Ich ſtuzte ſelbſt, und hielte bey mir an,
ob ſolch ein junger Menſch ſich ſo verhalten kan;
Ich wolte noch wol mehr, o Kayſer ſagen,
mit tauſend ſeiner Art, wil ich fünftauſend ſchlagen.

B. Auch ich hab einen Streich von ſeinem Arm empfangen,
wiewol nur ohngefehr, und muß es doch geſtehn,
daß mir noch nie ſo hart ergangen.

S. So eyle denn und laß den Jüngling zu uns gehn,
wir wollen ihn nach ſeiner Tugend ehren.

(Bajazet gehet ab.)

J. Stell' ihn den Spahy vor zum Unteren-Vizier,
weil dieſer wenig nüzt.

S. Behalt den Raht bey dir,
wir wiſſen von uns ſelbſt was ihm wird zugehören;
Er ſoll hinfort um uns, an unſerm Hofe ſeyn;
und ſchau, da findet ſich der tapffre Friedrich ein.

Friedrich gehet ein, fällt nieder, und ſpricht:

Durchlauchtigſter Kayſer, Großmächtigſter Heldt,
hier liegt dein Knecht zu deinen Gnaden-Füſſen,
laß deinen Zorn um mich ſeyn abgeſtellt,
und laß mich nicht, was ich verſehen, büſſen.

S. Steh' auff du haſt nichts wider uns verübt.

F. Ich hab den Bajazet von ohngefehr getroffen,
deßhalben iſt mein Sinn betrübt.

S. Das zeugt vielmehr von deinem tapffern Blut,
und Geiſt-erhiztem Tugend-Mut,
haſt auch von uns deßhalben Gnad zu hoffen.

F. Die hab ich ſchon, wie ich bekennen muß,
ohn mein Verdienſt verſpürt zum Ueberfluß;

S. Die wirſt du noch weit mehr von uns verſpüren;
Wir wollen, daß du ſolſt den Fürſten Nahmen führen,
und ſeyn forthinn im Ottomanner Reich,
dem Achmet, Ibrahim und andern Baſſen gleich.

F. O Kayſer, ſolche Gnad iſt gar zu groß vor mich.

Digitized by Google

S Es bleibt bey unſerm Spruch, nach ſelbtem achte dich;
Dein tapffrer Geiſt, dein kühner Tugend-Sinn,
dein Helden-Herz erlangt jezt zum Gewinn
was dir vorlängſt gebührt; Jetzt kanſt du fürſtlich prangen;
Wer ſo nach Tugend ſtrebt, muß ſolchen Lohn empfangen!
(wird zugezogen.)

Die fünfte Handlung

wird wieder durch Eris eröffnet, welche in einem Selbſtgeſpräche darüber klagt, daß Innocentia noch lebe und nicht zu bezwingen ſei; und nochmals werden in bombaſtiſcher Weiſe die Thaten der Verleumdung, des Betrugs ꝛc. geſchildert.

Dann ſpielt die Scene weiter am türkiſchen Hofe. Friedrich und Bajazet kommen:

F. Die Weiß' iſt weißlich aufgebracht.
B. Dann ſolcher Art kan kein Betrug geſchehen;
Es ſey auch was er wil, der Kayſer muß es ſehen,
wann der zuvor gekaufft, denn haben wir auch Macht.
F. So werden wir alsdann auch deſtomehr betrogen.
B. Warumb?
F. Weil zweyffelsohn der Kayſer deſſen frey,
der Pövel hält ſich eingezogen,
wolwiſſend daß die Wahr vor ihn zu theuer ſey;
Und zum Betrug iſt dieſes Volk beſtieſſen,
ſo kommt es bloß auf uns, daß wir das Bad ausgieſſen.
B. O nein! das thun die reichſten Sultaninnen,
die mit dem Geldt nichts wiſſen zu beginnen;
Doch haben wir uns gleichfalls vorzuſehen,
es iſt wol eh dem Kayſer ſelbſt geſchehen.
F. Iſt denn die Meß allhier ſo groß, wie ich vernommen,
daß Handels-Leut hieher von allen Orten kommen?
B. Faſt aus der ganzen Welt, doch ſollen unter allen
dem Kayſer, ſamt dem Hof die von Pariß gefallen,
mit ihrer netten Wahr.
F. Sie ſind auch theur genug,
und pflegen dies vor das dem Käuffer anzuſchmieren,
im fall er alles traut, und iſt nicht übrig klug.

Digitized by Google

B. Herr Bruder, St! es läßt der Kerl sich wieder spüren,
ich wett' er läßt die Kett' umbs erstgebothne Geld.
F. Das glaub ich selbst, wir wollen seiner warten,
er bringt vielleicht was mehr von seltnen Arten.

(Loys kommt mit seiner Wahr.)

L. Ich komme wieder her, in Hoffnung mehr zu kriegen.
B. Die Hoffnung fehlt und fällt;
Ich gebe nichts mehr.
L. Gar nichts? So nehmt es doch nur hinn,
Der Henker hohl mich weg! hab' ich daran gewinn.
F. Das ist der Kauffleut' Art, die können nicht betriegen,
o Nein; Was habt ihr sonst vor seltne Sachen mehr?
L. Da steht mein ganzer Krahm; Mein Herr kan selbst beschauen?
was ihm gefällt.
F. So laßt ihr mir die Ehr,
und wolt mir gleichwol trauen?

(Friedrich nimmt einen Ring und Brustbild heraus und spricht:)

F. Diß hättet ihr fort anfangs sollen weisen,
so würd' es schon verhandelt seyn.
L. Es scheint, mein Herr, er kennt die edle Stein,
die machen daß ich muß diß schöne Brust-Stük preisen.
F. Das könnt ihr mehr als wol; Da wißt ihr drauff zu laufen.
L. Der Henker hohl mich weg! ich schwer' es hoch und theuer,
vielleber wolt' ich all mein Gut verkauffen,
als dieses Stük.
F. Ihr spielt auff eurer alten Leyer,
und wißt wol was ihr sagt; Der thut ja besser dran,
der viel zugleich als der nur eins verkauffen kan.
L. So mein ichs nicht; man muß nicht meine Wort verdrehen.
A. Vexirt uns nicht. Ihr habt Euch vorzusehen!
L. Der Henker hohl mich weg! wenn ich erzehlen solt'
auf was vor Art ich komm' an diese Sachen,
ich weiß, sie würden sich halb pucklicht lachen.
B. So thut es denn, erzehlt es wenn ihr wolt,
wir sind geneigt euch zuzuhören.
F. Hier schickt sichs nicht; Es möcht uns wer verstören;
Am besten ists, wir gehen nur hinein;
Da kriegt Loys sein Geld, da sind wir ganz allein. (gehen ab.)

Digitized by Google

Der fünften Handlung 3. Eingang.

Ambrosius und Theodor, (aus der euersten Scen.)

A. Die Pulver-Hex' hat auch nun ihren Lohn bekommen!
Was hat man denn zulezt vor Wort von ihr vernommen?

Th. Sie rief wol hundertmahl nach einem, Trügewicht!
der solte sie aus dieser Flamm' erlösen;
Als aber niemand ihr wolt kommen zu Gesicht,
befahl sie Leib und Seel' und alles allen bösen,
und rief mit grassem Ach und Weh!
Ach Innocenz! ach Innocentie!

A. Sie hat vielleicht ihr Unschuld wollen nennen?

Th. Ich hab' es anfangs selbst saunt andern so gedacht;
doch ward ich bald zum andern Sinn gebracht;
denn als ihr nur der Kopff fing an zu brennen,
da rieff sie mit erbärmlich harter Stimm:
Ach Innocentia du kamst durch mich ums Leben,
drum fühl' ich auch um dich des Himmels Rach und Grimm;
Verflucht-verdammtes Geld, das mir Loys gegeben!
durch meine Zauberey kam er in dein Gemach;
durch mich hat er das Geldt gewonnen,
und mich, ach leyder! Mich, verfolgt vor ihn die Rach;
Sie war noch mehr zu reden zwar gesonnen,
fiel aber, mit erschrecklichem Gebrüll,
ins lichte Feur da ward es alles still.

A. O hätt' ich diß gewust vor wenig Wochen
als noch die Hex' im Leben war,
ich hätte dem Loys wol anders zugesprochen;
Nun ists zu späth, nun sez' ich mich nur in Gefahr.

Th. Recht bleibt wol recht; Ihr habt noch nichts verlohren;
schert den Loys, er hat euch erst geschoren.

A. Womit beweiß' ich ihm, daß er die That begangen?
Mein Zeug' ist todt, von der die ganze Sach soll hangen.

Th. Stekt güldne Lichter auf, so hilft man Euch zum Rechten.

A. O schlechtes Recht! das man durch Geld sucht zu verfechten;
Ich wil die Rach der Sachen Gott vertrauen.

Th. Die hoff ich noch, wils Gott. nebst euch zu schauen;
Wie steht es mit der Reis'?

Digitized by Google

A. Ich habe mich bedacht,
sobald die nechste Nacht verbracht,
wil ich mich alsofort nach Morgenland erheben.
Th. Wer wolt' auch dem Befehl des Kayfers widerstreben:
Reißt hin auf gutes Glük, wer weiß was in der Fern',
Euch strahlet vor ein neuer Stern,
zum minsten kriegt ihr doch den Soliman zusehen,
das unter tausend kaum pflegt einem zu geschehen.
A. Hör, Theodor, ich traue deiner Treu.
Th. Die hab' ich, Herr nach Müglichkeit erwiesen,
A. Die hab' ich auch seither an dir gepriesen;
schau künftig zu, daß alles richtig sey
bey meiner Wiederkunft; Dir, mein getreuer Hüter,
vertrau ich Hauß und Hoff, und alle meine Güter.
Th. Der Himmel sey mit euch, reif't glücklich aus und ein!
A. Leb wol! In kurzen hoff' ich wieder hier zu seyn.
(gehet ab.)
Th. Ich weiß nicht wie es Gott so wunderbahr geschikket;
Erst war ich nur der Jungens Jung genandt,
nun hat das Blat sich glüklich umgewandt;
Ich glaube schier Gott hat mich gnädig angeblikket,
darum, dieweil ich nicht, wie ich Befehl bekommen,
der Innocentien das Leben hab genommen;
Doch hier ist nicht lang Zeit dergleichen zu erzehlen;
Vielleicht hat mir mein Herr noch etwas zu befehlen.
(gehet ab.)

Die letzte Scene des Stückes führt uns wieder an den Türkischen Hof. Soliman, von seinen Bassen — darunter Innocentia (Friedrich) — umgeben, hat bereits den Bericht von der Schurkerei vernommen, deren Loys sich gegen Bajazet und Friedrich selbst gerühmt. Loys wird vorgeführt und mit ihm Ambrosius, letzterer in türkischer Tracht. Loys bestätigt nochmals mit Frechheit Alles, was er über seinen Betrug erzählt hat. Friedrich fragt u. A.

Wie ging es dann der Frauen,
der Innocentien?
L. Wer Henkers ragt nach ihr;
Ihr ist, wie ich gehört, der Schädel abgehauen.

Digitized by Google

Friedrich entgegnet ihm, Innocentia sei nicht tot, und er werde sie bald vor ihn bringen. Da Friedrich hinweg ist, enthüllt sich nun auch Ambrosius als der unglückliche Betrogene und ruft den Kaiser um Rache an. Soliman ruft:

„Schafft fort den Henker her; Was aber zeigt sich hier?
ein fremdes Frauenbild von ungemeiner Zier?"

„Eine biß zum Gürtel nur mit bloßer Leinwand bekleidete Frauen-Person geht ein, fällt ohn alles Wortmachen dem Kayser zu Füßen —"

Der Kaiser ist äußerst erstaunt, da er in der schönen Innocentia seinen heldenmüthigen Friedrich wiedererkennt. Ambrosius fleht Innocentia um Verzeihung an, die sie ihm auch gern gewährt. Dann spricht Soliman:

Was Wunder-volle Ding' erfüllen Ohr und Augen!
was siht, was spürt man hier? Ist Fridrich eine Frau,
wie kan sie dann zum Krieg' und tapffern Thaten taugen!
Und ist er dann ein Mann, das ich fast selbst nicht trau',
imfall man die Gestalt, und was man sieht, erweget,
wie nimmt Ambrosius sie dann zum Ehweib auff?
Ein recht verwirrtes Stük, das etwas seltnes heget;
doch, bey gelegner Zeit, da soll uns der Verlauff
der so verwirrten Sach' entwikkelt werden;
Du Henker, führe du den Erz-Betrieger ab,
der Galgen ist ihm recht, der sey forthin sein Grab,
er ist nicht wehrt, daß er noch länger leb' auf Erden.

(Indem der Henker dem Leysen Ketten anleget, spricht)

L. Was ich so lang gewünscht, das muß mir wiederfahren,
der Henker hohlt mich weg; Wilst du dich, Mensch bewahren
vor gleichem Unglücks-Fall, so spiegle dich an mir;
Betrug betriegt sich selbst; Recht bricht zuletzt herfür.

(gehet nebst dem Henker ab.)

Baj. So muß Betrug zuletzt den Lohn doch kriegen.
Achm. Die Unschuld darff nicht immer unterliegen.
Ibr. Wer Tugend liebt, kan ob den Lastern siegen.
Sol. Beglückte Zwey, erhebt Euch von der Erden,
ihr solt von Uns nach tausend Angst-Beschwerden,
in Lust und Freud und Wonn ergezet werden.

Digitized by Google

Ambr. Komm ô allerliebſtes Leben,
Komm mein Innocentie,
laß uns unſerm Schmerzens-Weh
Gute Nacht von Herzen geben,
und in Luſt und Scherzen ſchweben.

Inn. Liebſter, das bange, das lange Verlangen zu ſtillen,
wollen wir beyde das Leyden in Freuden verhüllen;
Der Höchſte verleyhe Gedeyen uns zweyen von oben,
ſo wollen wir immer und immer ihn loben;
Nun jauchzet, und ſchlaget in die Hände,
Das Spiel iſt in Freuden zum

Ende.

Digitized by Google

IV.

Auszug

aus einem in der K. K. Hofbibliothek zu Wien befindlichen Manuscript*), geschrieben gegen Ende des 17. Jahrhunderts und betitelt:

Comoedia

Genannt

Daß Wohl Gesprochene Vhrtheil

Eynes Weiblichen Studenten

oder

Der Jud Von Venedig.

Das Stück hat im Ganzen den Zuschnitt der alten Bearbeitungen von „Hamlet" und „Romeo und Julie", die Sprache ist ebenso roh, die Zoten des Pickelhäring sind von gleicher Niedrigkeit. Aber die Anklänge an Shakespeare sind hier ganz unvergleichlich geringer, als in jenen Stücken und es ist daher wohl anzunehmen, daß diese Comödie erst nach und nach aus verschiedenen Umwandelungen des von den „englischen Comödianten" in Deutschland bekannt gewordenen englischen Stückes entstanden ist. Der erste Akt enthält einige Anklänge aus Marlowe's „Juden von Malta" (vgl. S. 164), die Geschichte Ancilleta's und ihrer Freier hat nicht die geringste Aehnlichkeit mehr mit der Geschichte Porzia's behalten und auch die Bürgschaft des Freundes fehlt ganz. Aber auch zu den Quellen Shakespeare's, zu der Geschichte im Pecorone des Fiorentino, den Gesta romanorum oder der Ballade vom „Juden Gernutus", ist gar keine Beziehung zu entdecken. Ein umfänglicher Auszug dieses Manuscriptes wäre deshalb

*) Dasselbe wurde mir in Wien von der K. K. Bibliothek zur Einsicht und Benutzung mitgetheilt.

Digitized by Google

kaum motivirt; dennoch möge hier eine gedrängte Inhaltangabe desſelben folgen, ſchon wegen der wenigen Stellen in den letzten Akten, in denen ſich einige vereinzelte Dialog-Pointen der Shakeſpeare'ſchen Comödie befinden.

Als „Agirende Perſonen" ſind in dem Manuſcripte verzeichnet:

1. König Von Cypern.
2. Printz Von Cypern. Der Ancilleta Liebhaber.
3. Hertzog Von Venedig.
4. Jud Barrabas Hernach Joſeph
5. Floretto Ein Raths Herr Von Venedig.
6. Ancilleta Seine Tochter, des Printzen Liebſte.
7. Grimaldi
8. Santinelli } Der Ancilleta Liebhaber.
9. 10. } Zwey räthe des Königes.
11. Pickelhäring, des Printzen Diener.
12. Franciscina, der Ancilleta Magd Und Pickelhärings Liebſte.
13. Factor des Printzen.

Etliche Trabanten Vnd Stadts Perſonen Bey dem König.

Der Schauplatz iſt Erſtlich der Königl. Pallaſt Zu Cypern, hernach die Statt Venedig.

In der erſten Scene erſcheint der Prinz vor dem König und deſſen Räthen, und ſchildert die zunehmende Herrſchaft der Juden, welche dieſelben durch Liſt und alle möglichen Ränke an ſich gebracht haben. Der Printz ſagt hierbei u. A. — „ſo wir ſie länger in unſerm Lande wohnen laſſen, haben wir über ihre Finanzen und Wucher noch etwas Aergers zu befürchten. Man weiß was ſie neulich zu Malta vorgenommen haben. Sie dürfften wohl dermahl eins dieſes gantzes Königreich den Türcken Verrathen." Nach längerer Berathung entſcheidet der König: den Juden ſolle das von ihnen erworbene Vermögen genommen, ſie ſelbſt ſollten aus dem Lande gejagt werden. Diejenigen von den Chriſten, welche bisher von den Juden betrogen wurden, ſollten das Ihrige wiedererhalten, das Uebrige ſolle dem Fiscus anheim fallen:

„Hierdurch wird dieſe Königl. Inſel von ſolchem Ungeziefer befreit, und die Unterthanen werden ſich nicht ſo ſehr mehr auf das Leihen Vnd borgen alß auff ihr Hand Arbeith Vnd fleiß Verlaßen."

Digitized by Google

Zwischen diesen Berathungen ist auch Pickelhäring hereingekommen und trägt verschiedene lächerliche Supplicationen vor, die ihm später mit Salomonischer Weisheit beantwortet werden.

Der reiche Jude Barrabas wird hierauf vorgefordert und wird ihm das Urtheil gegen ihn und seine Glaubensgenossen verkündet, wobei Pickelhäring allerlei Possen treibt.

Nachdem diese Angelegenheit erledigt ist, trägt der Prinz dem Könige die Bitte vor, ihm die Erlaubniß zu einer Reise zu ertheilen, da er sich schon lange vorgenommen, „die in aller Welt berühmte Statt und Republic Venedig zu besehen". Dem Prinzen wird die Reise gestattet, und Pickelhäring erhält auf seine Bitte die Erlaubniß, ihn als Diener zu begleiten.

Dann erscheint der Jude verkleidet als Soldat, „auf dem einen Aug ein Pflaster"; er bittet, ihn auf dem Schiffe nach Venedig mitzunehmen. Nachdem dem Juden seine Bitte gewährt ist, bleibt derselbe zurück und thut in einem kurzen Monolog seine Absicht kund, sich an dem Prinzen zu rächen. Er hofft wieder zu seinen Gütern zu gelangen, der Prinz aber solle den Tod durch ihn empfangen.

Im zweiten Akte bespricht sich Floretto (Rathsherr in Venedig) mit Grimaldi und Santinelli, die um Ancilleta sich bewerben, aber zurückgewiesen werden. Auf alle an Ancilleta deshalb gerichtete Fragen gibt sie ausweichende und vexirende Antworten. Endlich entscheidet sie sich: Wer ihr „dieses Jahr am fleißigsten dienen und aufwarten wird", der solle über den Andern triumphiren. Vorläufig beschließen nun die Freier, „bei dem jetzigen Fastnachts Carnaval" sich zu belustigen.

Der Prinz ist mit Pickelhäring und dem verkleideten Juden in Venedig angekommen; von Pickelhäring kommen hier einige schweinische Streiche zur Sprache, die derselbe auf der Reise begangen hat. Die nächsten Scenen betreffen dann des Prinzen erste Begegnung mit Ancilleta und seine zu ihr entbrennende Leidenschaft. Der Prinz wird auch hierbei von Pickelhäring accompagnirt, welcher gleichzeitig in der Ancilleta Dienerin sich verliebt. *)

*) Als der Prinz und Pickelhäring den Frauen nachblicken, heißt es:
Printz. O Himmel welch eine Dame.
Pickelh. O Helle welch ein schönes Mensch.

Digitized by Google

Der Prinz will nun in der Maske eines Doktors sich in Ancilleta's Haus einführen, und schickt Pickelhäring aus, um ihm ein passendes Kleid dafür auszuborgen.

Im 3. Akte treffen wir den Juden wieder in seiner Behausung an. Er erzählt, daß er nun durch seinen Fleiß sich wieder reich gemacht habe und sich an dem Prinzen rächen werde.

> Zu vor hieß ich Barrabas, jetzt aber habe ich den nahmen Joseph an mich genohmen, siehe dich nur fleißig vor mein Printz, denn der Joseph suchet deinen Untergang; ich bin zwar nicht der Joseph von Arimathia, aber kriege ich dich nur in meine Klauen, so will ich doch der Joseph sein, welcher dir zu deinem grabe verhelffen wirdt.

Hierauf erscheint Pickelhäring beim Juden, und wird von Diesem sogleich als des Prinzen Diener erkannt. Pickelhäring hingegen erkennt in ihm nicht den Juden aus Cypern wieder. Nach einer längern Unterredung erhält er auf sein Ersuchen das verlangte Doktor-Kleid für seinen Herrn. Dies ist aber nur das Vorspiel zu dem eigentlichen Handel. Der Prinz hat das Doktor-Kleid angelegt und seine Absicht damit erreicht, indem er darin bei Ancilleta Eingang gefunden und von Dieser mit Gegenliebe beglückt wird. Aber dem edlen Prinzen sind auch seine Geldmittel knapp geworden, und als er Pickelhäring mit dem Kleide zum Juden zurückschickt, will er gleichzeitig bei diesem eine Anleihe machen.

Als Pickelhäring dem Juden den Rock wiederbringt, bittet er ihn im Namen seines Herrn, diesem 2000 Dukaten zu leihen; innerhalb acht Tagen würde ein Wechsel anlangen und dann der Jude das Geld nebst Zinsen zurückerhalten. Nach einigem Ueberlegen willigt der Jude ein, will jedoch daß der Prinz selber das Geld hole. Als der Prinz in einer folgenden Scene

---

Printz. Was war das vor ein Gesicht.
Pickelh. Was war das vor ein Gusche.
Printz. Welch ein wohl formirter Leib.
Pickelh. Welch ein wohlproportionirter A —.

Im weitern Gespräch sagt Pickelhäring:

„Laßt uns erst essen, denn mein Magen ist so leer, als das Herz verliebt ist. Solte aber die Liebe aus dem Hertzen in den Magen schlagen, was würde wohl für ein gerumpel in den Därmen werden und was vor verliebte stuelgängel würden wir haben."

Digitized by Google

wieder zum Juden kommt und sein Anliegen wiederholt, legt ihm dieser eine „Handschrift" vor, worin es heißt:

„Ich Endes Unterschriebener bekenne, daß mir der fromme Jude Josepho am guten gangbahren Gelde vorgestreckt hat Zweytausend Ducaten. Solche Summe versprech ich ihm aufs lengste in einem Monat mit gleichfalls wichtiger goldtmüntze Unfehlbar zu bezahlen, wo nicht, so soll der fromme Jude Josepho macht haben, ein just Pfund fleisch aus meinem Leib zu schneiden, wo es ihm am besten gefelt.

Printz. Warum hastu nicht etwas anders anstatt des Fleisches gesetzt, wann nur kein Betrug dahinter ist.

Jud. Es ist mir eben so eingefallen, wahrlich mein Herr, ihr seid sehr argwöhnisch, Ihr wollet mir nicht glauben, Und ich muß Euch auf Euren bloßen nahmen 2000 Ducaten Vertrauen.

Printz. Aber ein Pfundt Fleisch auß dem leibe Zuschneiden, daß giebt ein großes nachdenken.

Pickelhäring. Mir aber nicht. Höre frommer Jude Sauffauß*), ich will dir wohl ein gut Pfundt aus meinem Leibe geben, so Baldt ich nur erst eine gute Mahlzeit gessen habe.

Der Prinz willigt ein; aber bald kommt er in Verlegenheit. Die Zeit verstreicht, das geborgte Geld ist fast zu Ende und der gehoffte Wechsel bleibt aus. Der Jude klagt gegen ihn auf Erfüllung des Contractes und die Sache kommt vor den Herzog. Als die Verhandlung im Gange ist, läßt sich Ancilleta als junger „Studiosus von Padua" anmelden. Sie erscheint verkleidet nebst ihrer Dienerin und berichtet dem Herzog:

Doctor Camilla schickt mich hieher und lesset sich entschuldigen, daß er wegen Bnpäßlichkeit nicht erscheinen kann, weil er aber Verstanden, daß ein seltzammer Rechts-Händel Vorhanden sey, hat er mir Instruction gegeben, waß ich zu der sache reden soll.

Ancilleta sich läßt nochmals den Sachverhalt berichten, sich die „Handschrift" zeigen und entscheidet dann: der Jude sei im Rechte, er möge das Pfund Fleisch schneiden.

Der Jude ruft hocherfreut: „Sacra Justitia, Sancta Justitia, ein anderer Daniel, ein anderer Daniel." — Als aber der Jude schneiden will, ruft Ancilleta, er möge noch innehalten:

*) So hatte Pickelhäring schon vorher den Namen Josephus umgewandelt.

Digitized by Google

„Jud es iſt außtrücklich in der Handſchrifft ein Pfund Fleiſch bedungen werden, wirſtu nur Vmb einen Gran mehr oder weniger ſchneiden, Vnd nuhr ein tropfen Bluth Vergießen, ſo Biſtu eines todtſchlags ſchuldig, Vnd haſt dein Leben verlohren."

Pickelhäring (der hier die Stelle von Shakeſpeare's Graziano einnimmt) ruft, den Juden parodirend: Sacra Justitia, Sancta Justitia, ein anderer Daniel!

Der Jude erklärt ſich endlich bereit, das Geld zu nehmen, und ſich damit zufrieden zu geben; nach dem Urtheilsſpruche ſoll er jetzt aber gar nichts erhalten, wenn er nicht das ihm zukommende Pfund Fleiſch nehmen wolle. (Von dem ihm aufgenöthigten Glaubenswechſel und dem Verluſt ſeines Vermögens iſt hier nichts erwähnt, doch wird er zuletzt von den Andern hinausgeprügelt.)

Digitized by Google

V.

Tragoedia.

Der beſtrafte Brudermord

oder

Prinz Hamlet aus Dännemark.*)

Perſonen.

1. Im Prologe.

Nacht in einer geſtirnten Maſchine.
Alecto.
Tiſiphone.
Mägera.

2. In der Tragödie

Geiſt des alten Königs von Dännemark.
Erico, Bruder des Königs.
Hamlet, Prinz des ermordeten Königs.
Sigrie, die Königin, Hamlets Mutter.
Horatio, ein hoher Freund des Prinzen.
Corambus, Königlicher Hofmarſchall. (bei Shakſp. Polonius.)
Leonhardus, deſſen Sohn.
Ophelia, deſſen Tochter.
Phantasmo, Hofnarr.
Franciſco, Officier der Wache.
Jens, ein Bauer.
Carl, der Principal von den Comödianten.
Corporal von der Wache.
Zwei redende Banditen.
Zwei Schildwachen.
Trabanten, Hofdiener, Zwei Comödianten, } Stumme.

*) Ueber dieſe Haupt- und Staatsaction, von der hier nur das Charakteriſtiſchſte mitgetheilt wird, vergleiche man S. 196.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Digitized by Google

In dem das Stück eröffnenden Prolog erscheint zuerst die Nacht; sie kündigt an, was sie Alles mit ihrem Mantel bedecke und ruft dann die ihr dienstbaren „Furien" herbei. Diese erscheinen und die Nacht berichtet ihnen von dem Verbrechen, welche in dem Königshause geschehn sind. In dieser Stunde wolle der König, der seinen Bruder ermordet, mit dessen Gattin sich verbinden:

„Ich will meinen Mantel über sie decken, daß sie beyde ihre Sünden nicht sehn sollen, derowegen seyd bereit, den Saamen der Uneinigkeit auszustreuen, mischet Gift unter ihre Eh' und Eifersucht in ihre Herzen. Legt ein Rachfeuer an, laßt die Funken in dem ganzen Reich herumfliegen, verwirret die Blutsfreunde in dem Lasternetz, und macht der Hölle eine Freude, damit diejenigen, welche in der Mord-See schwimmen, bald ersaufen; gehet, eilet und verrichtet meinen Befehl."

Thisiphone.

Ich höre schon genung, und werde bald verrichten
Mehr als die dunkle Nacht von ihr selbst kann erdichten.

Mägera.

Der Pluto selbst soll mir so viel im Sinn nicht geben,
Als man in kurzer Zeit von mir bald wird erleben.

Alecto.

Ich blas' die Funken an, und mach' das Feuer brennen,
Ich will, eh's zweymal tagt, die ganze Luft zertrennen.

Nacht.

So eilt, ich fahre auf, verrichtet euren Lauf.
(Fährt auf. Musik.)

Der erste Akt beginnt ganz mit den ersten Scenen Shakespeare's; die Schildwachen rufen sich an („Wer da?" „Gut Freund!" ꝛc.) und lösen sich ab. Die erste Schildwache erzählt der andern von dem Gespenst, das sie gesehn, und das ihr gedroht habe, sie „von der Bastey herunterzuwerfen".

Der „Geist des Königs" erscheint denn auch, als die 2. Schildwache allein zurückgeblieben ist.

Digitized by Google

2. Schildw. Hätte ich doch nur einen Trunk Wein von des Königs Tafel, damit ich mein erschrockenes, angebranntes Herz begießen könnte.

(Geist giebt von hinten der Schildwache eine Ohrfeige, daß er die Musquete fallen läßt. ab.)

2. Schildw. Da spielt der Teufel leibhaftig mit. Ach ich bin so erschrocken, daß ich nicht aus der Stelle kommen kann.

Scene 3.

Horatio und Soldaten.

2. Schildw. Wer da?

Horat. Runde.

2. Schildw. Was für Runde?

Horat. Hauptrunde.

2. Schildw. Steh Runde! Corporal heraus, Bursche ins Gewehr!

Die Schildwache macht nun Horatio Mittheilung von dem eben Erlebten, und während des Dialog kommt der Geist wieder, den auch Horatio für den Geist des verstorbenen Königs erkennt.

Hier folgt nun eine Abweichung von der Shakespeare'schen Scenenreihe, indem Hamlet selbst gleich in dieser Scene hinzu kömmt und das große Geheimniß erfährt. Horatio hatte schon vorher die Wachen darauf aufmerksam gemacht, der Prinz selbst möchte vielleicht „patrolliren", sie sollten ja auf ihren Posten sein und nicht schlafen. Hamlet wird, als er naht, von den Wachen mehrmals angerufen, bis er sich zu erkennen gibt. Horatio berichtet ihm, was für „ein wunderlicher casus" hier sich zugetragen. Die Wachen bestätigen Horatio's Bericht von dem Erscheinen des Geistes. Es wird unterdessen hinter der Scene „Gesundheit geblasen". Hamlet gesteht dem Horatio:

— — ich weiß nicht, warum nach meines Herrn Vaters Tod ich allezeit solche Herzensangst gehabt; dahergegen meine Königliche Frau Mutter ihn gar bald vergessen, dieser König aber ihn noch eher: denn weil ich in Teutschland gewesen, hat er sich geschwinde zum König in Dännemark krönen lassen, unter dem Schein des Rechtens aber hat er mir die Krone von Norwegen überlassen, und beruft sich auf die Wahl der Stände.

Digitized by Google

Scene 5.

Geist.

2. Schildw. O wehe, der Geist kommt wieder!

Horat. Nun sehen Ihro Durchlaucht?

Francisco. Ihro Durchlaucht erschrecken nicht!

(Der Geist geht über das Theater und winket Hamlet.)

Hamlet. Der Geist winkt mir; Ihr Herren, Sie treten ein wenig an die Seite, Horatio mache dich nicht zu weit, ich will dem Geist folgen und sein Begehren vernehmen. (ab.)

Horatio. Ihr Herren, wir wollen ihm folgen, damit ihm kein Leid wiederfahren. (gehen ab.)

(Geist winket bis aufs halbe Theater, und thut etlichemal das Maul auf.)

Hamlet. Rede wer du bist, und sage was du begehrest.

Geist. Hamlet!

Hamlet. Herr!

Geist. Hamlet!

Hamlet. Was begehrst du?

Es folgt nun der Bericht des Geistes von seiner Vergiftung. Man wird bei dem mitgetheilten Bruchstück bemerken, daß, nachdem der Geist seinen Gang über die Bühne gemacht, man sich eine Verwandlung der Oertlichkeit zu denken hat. Es ist ferner sehr auffallend, daß bei der ersten Begegnung Hamlets mit dem Geiste die so erschütternde Ansprache an denselben ganz wegfällt.

Nach der ziemlich kurzen Erzählung des Geistes und auf seine an Hamlet gerichtete Mahnung: „Ich werde nicht eher ruhen, bis mein unnatürlicher Tod gerochen ist" antwortet Hamlet nur: „Ich schwöre nicht zu ruhen, bis ich mich an diesem Brudermörder gerochen habe." Da der Geist verschwunden ist, kommen sogleich Horatio und Francisco, Hamlet theilt ihnen mit: der Geist habe ihm „eine greuliche Sache offenbart", welche Rache erfordere und sie möchten ihm darin beistehn. Als er sie dann „bei Ehre und Treu einen Eyd schwören" läßt, wiederholt nicht, wie im Original, der Geist die Mahnung „schwört!", sondern er wiederholt erst das „Wir schwören" des Horatio und Francisco. Hamlet läßt ebenfalls die Stelle wechseln und noch dreimal das „wir schwören" wiederholen, welches eben so oft der Geist („inwendig") nachspricht. Endlich bemerkt Hamlet:

Digitized by Google

„Es ſcheint, daß der Geiſt meines Herrn Vaters nicht damit zufrieden, daß ichs offenbaren ſoll. Ihr Herrn, ich bitte, verlaßt mich, ich will Euch morgen alles offenbaren.“ Da ihn die Beiden verlaſſen, ruft er den Horatio wieder zurück, um dieſem allein das Geheimniß von der Ermordung ſeines Vaters durch den König mitzutheilen. „Aber“, ſo fährt er fort, „von dieſer Stunde an will ich anfangen eine ſimulirte Tollheit und in derſelben Simulation will ich meine Rolle ſo artig ſpielen, bis ich Gelegenheit finde, meines Herrn Vaters Tod zu rächen.“

Nun erſt folgt die Scene im Schloſſe, in welchem der König und die Königin mit ihrem Hofſtaat, darunter Corambus (Polonius), erſcheinen. Die Königin bittet Hamlet, jetzt nicht nach Wittenberg zu reiſen und Hamlet ſagt ihr die Erfüllung dieſer Bitte zu. Der König wendet ſich zu Corambus (Polonius) mit der Frage, ob deſſen Sohn Leonhardo (Laertes) bereits nach Frankreich gereiſt ſei?

Coramb. Ja, gnädiger Herr und König, er iſt ſchon weg.

König. Iſt es aber mit eurem Conſens geſchehen?

Coramb. Ja, mit Ober-Conſens, mit Mittel-Conſens und mit Unter-Conſens. O, Ihro Majeſtät, er hat einen über die maaßen herrlichen, treflichen, prächtigen Conſens von mir bekommen.

Die Abgeſchmacktheit des Polonius wird alſo hier gleich in ſeinen erſten Worten ziemlich ſtark gezeichnet. Die Abſchiedsſcenen des Laertes von Polonius und Ophelia ſind ganz weggeblieben. Mit einer Hindeutung des Königs auf ſeine nun ſtattfindende Vermählung ſchließt der erſte Akt.

Aus dem II. Akte geben die hier im vollſtändigen Zuſammenhang folgenden vier erſten Scenen einen Begriff von dieſer Nachbildung des Shakeſpeare'ſchen Dialogs.

Akt II.

Scene 1.

König. Königin.

König. Liebſte Gemahlin, wie kommt es, daß Ihr ſo traurig ſeyd, Sie entdecke doch die Urſache Ihrer Betrübniſſe, Sie iſt ja unſere Königin, wir lieben Sie, und alles, was das ganze Reich vermag, iſt Ihr eigen, worüber hat Sie ſich denn zu betrüben?

Königin. Mein König, ich habe große Betrübniſſe über die Melan-

Digitized by Google

cholie meines Sohnes Hamlet, welcher mein einziger Prinz ist, und dieses schmerzt mich.

König. Wie? Ist er melancholisch? Wir wollen alle vornehme Doctores und Aerzte in unserm ganzen Königreich zusammen verschreiben, damit ihm geholfen werde.

Scene 2.

Corambus zu diesen.

Corambus. Neue Zeitung, gnädiger Herr und König!

König. Was ist denn Neues vorhanden?

Corambus. Prinz Hamlet ist toll, ja so toll, als der griechische Tolleran jemals gewesen.

König. Und warum ist er toll?

Corambus. Darum, daß er seinen Verstand verloren.

König. Wo hat er denn seinen Verstand verloren?

Corambus. Das weiß ich nicht, das mag derjenige wissen, welcher ihn gefunden hat.

Scene 3.

Ophelia.

Ophelia. Ach, Herr Vater, beschirmet mich!

Coramb. Was ist es denn, mein Kind?

Ophelia. Ach, Herr Vater, Prinz Hamlet plagt mich, ich kann keinen Frieden für ihn haben!

Coramb. Stelle dich zufrieden, liebe Tochter: aber er hat dich ja sonsten nichts gethan. O nun weiß ich schon, warum Prinz Hamlet toll ist; er ist gewiß in meine Tochter verliebt?

König. Hat denn die Liebe eine solche Kraft, einen Menschen toll zu machen?

Coramb. Gnädiger Herr und König, freylich ist sie kräftig genug, einen Menschen toll zu machen. Denn ich gedenke noch, da ich noch jung war, wie mich die Liebe plagte, ja sie hat mich so toll gemacht, als einen Märzhasen, anjetzo aber achte ich sie nicht mehr: Ich sitze lieber bey dem Ofen, und zähle meine rothe Pfennige, und trinke Ihro Majestät Gesundheit.

König. Kann man aber seine Raserey und Tollheit nicht selbst in Augenschein nehmen?

Coramb. Ja, Ihro Majestät, wir wollen nur ein wenig an die Seite treten, und meine Tochter soll ihm das Kleinod, welches er ihr verehrt hat, zeigen, so können Ihro Majestät seine Tollheit sehen.

Digitized by Google

König. Liebste Gemahlin, Sie lasse sich belieben, in Ihro Gemach zu gehen, wir wollen unterdessen seine Tollheit in Augenschein nehmen.

(verstecken sich.)

Scene 4.

Hamlet und Ophelia.

Ophelia. Eure Durchlaucht nehmen doch das Kleinod wieder, welches Sie mir geschenket.

Hamlet. Was, Mädchen, willst du gern einen Mann haben? Gehe weg von mir — doch, komm her. Höre, Mädchen, Ihr Jungfern, ihr thut nichts anders, als die junge Gesellen verführen, eure Schönheit kauft ihr bey den Apothekern und Krämern: höret, ich will euch eine Historie erzählen. Es war ein Kavalier in Anion, der verliebte sich in eine Dame, welche anzusehen war wie die Göttin Venus, wie sie nun sollten zusammen zu Bette gehen, ging die Braut vor, und fing an, sich auszuziehen, nahm erstlich das eine Auge aus, welches künstlicherweise war eingesetzt, hernach die Vorderzähne, welche von Elfenbein auch so künstlich waren eingemacht, daß mans nicht sehen konnte, hernach wusch sie sich, da ging die Schminke, womit sie sich angestrichen hatte, auch fort. Der Bräutigam kam endlich, gedachte seine Braut zu umfangen, wie er sie aber ansichtig ward, erschrak er, und gedachte, es wäre ein Gespenst. Also betrügt ihr die Junggesellen, darum höret mich auch. Aber warte, Mädchen — doch, gehe nur fort nach dem Kloster, aber nicht nach einem Kloster, wo zwey Paar Pantoffeln vor dem Bette stehen." (ab.)

In einer der folgenden Scenen meldet Corambus dem Prinzen die Ankunft der Schauspieler an. Der deutsche Bearbeiter läßt sich hier sonderbarer Weise die Gelegenheit entgehen, in der Scene zwischen Hamlet und Polonius die im Deutschen damals üblichen Narrenspossen hineinzubringen. Er begnügt sich damit, Hamlet dem Polonius gegenüber einige verworrene Reden führen zu lassen, über welche Dieser den Kopf schüttelt.

Es folgt nun die Scene Hamlet's mit den Schauspielern, die hier mit dem Theaterprincipal Carl erscheinen. Es werden hierbei auch die Lehren, welche Hamlet den Schauspielern gibt, dem damaligen Geschmacke nach umgeändert.

Hamlet. Wie ihr zu Wittenberg waret*), so agirtet ihr dazumal gute

*) Auch später ist davon die Rede, daß diese Comödianten „Teutsche" sind.

Digitized by Google

Comödien. Allein, ihr hattet etliche Burſche bey euch, die hatten gute Kleider an, aber ſchwarze Hemden, etliche hatten Stiefeln an, aber keine Sporen.

Carl. Ihro Hoheiten, man kann oft nicht alles haben, vielleicht haben ſie gedacht, ſie dürfen nicht reiten.

Hamlet. Doch iſt es beſſer, wenn alles accurat iſt: doch höret noch mehr, und bitte zu verzeihen, ihr höret oft nicht gleich, was die Zuſchauer urtheilen, denn da waren auch etliche, die hatten ſeidene Strümpfe und weiße Schuhe an, aber auf dem Haupte hatten ſie ſchwarze Hüte, die waren voll Federn, unten bald ſo voll als oben, die Plomaſchen waren, ich glaube, ſie muſten anſtatt der Schlafmützen damit in den Betten gelegen haben, das ſteht ſo ſchlimm und iſt leicht zu ändern. Auch könnt ihr wohl etlichen davon ſagen, wenn ſie eine königliche oder fürſtliche Perſon agiren, daß ſie doch nicht ſo ſehr gucken, wenn ſie ein Compliment gegen eine Dame machen, auch nicht ſo viel ſpaniſche Pfauentritte und ſolche Fechtermienen, denn ein Potentat lacht darüber, ſein naturell iſt das beſte: der einen König agiret, muß ſich einbilden, daß er in dem Spiel ein König ſey, und ein Bauer auch wie ein Bauer. — — — — Höret nun, ihr agirtet dazumahlen eine Materie in Wittenberg von dem König Pir Pir — es pirt ſich ſo.

Carl. Ach, es wird vielleicht von dem großen König Pyrro ſeyn? u. ſ. w.

Dieſe Geſchichte von dem „König Pyrro" wird nun als diejenige bezeichnet, in welcher ein König durch ſeinen Bruder vergiftet wird! Hamlet erzählt hernach dem Horatio noch, was für eine wirklich vorgefallene Geſchichte ihn zu dem Experiment mit dem Schauſpiel angeregt habe:

„In Teutſchland hat ſich zu Straßburg ein artiger Caſus zugetragen, indem ein Weib ihren Mann mit einem Schuhpfriemen durchs Herze ermordet, hernach hat ſie mit ihrem Hurenbuhler den Mann unter die Thürſchwelle begraben, ſolches iſt neun ganzer Jahr verborgen geblieben, bis endlich Comödianten allda zukamen und von dergleichen Dingen eine Tragödie agirten; das Weib, welches mit ihrem Mann auch in dem Spiel war, fängt überlaut (weil ihr das Gewiſſen gerühret wurde) an zu rufen und ſchreyt: o weh das trift mich, denn alſo habe ich auch meinen unſchuldigen Ehemann ums Leben gebracht. Sie raufte ihre Haare, lief aus dem Schauſpiel nach dem Richter, bekannte freiwillig ihren Mord, und als ſolches wahrhaft befunden, wurde ſie in großer Reue ihrer Sünden von denen Geiſtlichen getröſtet, und in wahrer Buße übergab ſie ihren Leib den Scharfrichter, den Himmel aber befahl ſie ihre Seele." U. ſ. w.

Digitized by Google

Es geht von dieſer Scene gleich zu dem Schauſpiel ſelbſt über, in welchem die Vergiftung des Königs dargeſtellt wird; doch ſcheint jene Scene damals improviſirt worden zu ſein, indem ein Dialog bei derſelben nicht vorgeſchrieben, ſondern nur angemerkt iſt, was darin geſchieht. Die Comödie endet damit, daß der König aufſpringt und mit dem Rufe: „Fackeln, Windlichter her, die Comödie gefällt uns nicht," die Scene verläßt. Es folgt nun eine kurze Scene zwiſchen Hamlet und Horatio, ſodann zwiſchen Hamlet und Corambus, und am Schluſſe dieſes Aktes wendet ſich Hamlet nochmals gegen Horatio mit dem „Vers"*).

Ich ſoll, ich muß, ich will mich an dem Mörder rächen,
Kann ich mit Liſt nichts thun, will ich mit Macht durchbrechen!

Der dritte Akt beginnt mit einem Monolog des von ſeinem Gewiſſen gepeinigten Königs; Hamlet kommt mit bloßem Degen, den er zweimal gegen ihn zückt, um ihn zu durchſtechen, aber ſich beide Male ermahnt, ihn nicht im Gebet zu tödten.

Corambus kommt zur Königin und klagt ihr, daß Hamlet noch vollkommen toll ſei. Horatio meldet der Königin, Prinz Hamlet begehre von ihr „in geheim Audienz", worauf Corambus auf Erſuchen der Königin ſich hinter der Tapete verbirgt.

Hamlet läßt die Königin (wie bei Shakeſpeare) die Bilder ihrer beiden Gatten vergleichen und ſtellt ſie über ihr Verhalten kurz und grob zur Rede. Als Corambus hinter der Tapete huſtet, erſticht ihn Hamlet, worauf ſogleich der Geiſt erſcheint; es heißt dabei nur

Geiſt geht über das Theater. (geblitzet.)

Als die Königin, auf Hamlet's Rede zu dem Geiſte, ſagt, ſie ſehe nichts, entgegnet Hamlet:

Ich glaube es wohl, daß Ihr nichts ſehet, denn Ihr ſeyd nicht mehr würdig, ſeine Geſtalt zu ſehen. Pfui, ſchämt Euch, ich mag kein Wort mehr mit Euch reden. (ab.)

Es tritt nun die eigentliche poſſenhafte Figur des Stückes und zwar die Erfindung des deutſchen Bearbeiters, in die Handlung; es iſt dies:

*) Es ſteht ausdrücklich die Bezeichnung „Vers" darüber.

Digitized by Google

„Phantasmo", der Hofnarr, welcher von der wahnsinnigen Ophelia, die ihn als ihren Geliebten behandelt, verfolgt wird. Ophelia erscheint in ihrem Wahnsinn dreimal, und zwar, was für diese Bearbeitung sehr charakteristisch ist, die beiden ersten Male in der Verfolgung des Narren. Die erste dieser Scenen schließt sie mit nachstehendem Satz:

Ophelia. O potz tausend, was hätte ich bald vergessen! Der König hat mich zu Gaste gebeten, ich muß geschwinde laufen. Siehe da, mein Kütschchen mein Kütschchen (ab.)

Der König schickt nunmehr Hamlet, angeblich zu seiner Genesung, nach England und instruirt seine beiden Begleiter, den Prinzen unterwegs zu ermorden, gibt denselben aber außerdem noch, für den Fall des Mißglückens, einen Brief mit, in welchem für Hamlet's Tod Sorge getroffen ist.

Man hat schon früher bemerkt, wie bei aller Abweichung des Dialogs vom Shakespeare'schen Texte doch auch einzelne Dialog-Pointen ihrem Inhalte nach beibehalten sind. So auch hier, als Hamlet vom König Abschied nimmt, sagt er:

Hamlet. Nun Adieu, Frau Mutter!

König. Wie mein Prinz, warum heißt Ihr uns Frau Mutter?

Hamlet. Mann und Weib ist ja ein Leib, Vater oder Mutter, es ist mir alles gleich.

Hamlet nimmt seine beiden Begleiter bei den Händen:

— laßt uns fahren, laßt uns fahren nach England, nehmt das Bötchen in die Hand, du bist ja ein braver Quant. Laßt uns fahren, laßt uns fahren nach England.

Hierauf folgt die Scene, in welcher die wahnsinnige Ophelia zum zweiten Male den Narren verfolgt:

Scene 9.

Phantasmo. Ophelia.

Phantasmo. Wo ich gehe und stehe, da läuft das elementische Mädchen, die Ophelia, aus allen Winkeln mir nach; ich kann keinen Frieden vor ihr haben, sie sagt allezeit, daß ich ihr Liebster bin, und ist doch nicht wahr. Wenn ich mich nur verstecken könnte, damit sie mich nicht finde. Nun wird der Henker wieder los werden: da kommt sie wieder.

Ophelia. Wo mag mein Liebchen seyn? Der Schelm will nicht bey mir bleiben, eher vor mir weg — aber siehe, da ist er. Höre, mein Liebchen,

Digitized by Google

ich bin bey dem Prieſter geweſen, der will uns noch heute zuſammen copuliren; ich habe alles zu der Hochzeit fertig gemacht, ich habe Hühner, Haaſen, Fleiſch, Butter und Käſe eingekauft; es mangelt nichts mehr, als daß die Muſikanten uns zu Bette ſpielen.

Phantasmo. Ich muß nur ja ſagen. Komm denn, wir wollen mit einander zu Bette gehn.

Ophelia. Nein, nein, mein Püppchen, wir müſſen erſtlich mit einander zur Kirche gehen, hernach wollen wir eſſen und trinken, und dann wollen wir tanzen — Ach, wie wollen wir uns luſtig machen!

Phantasmo. Ja es wird luſtig hergehn; es werden wohl drey von einem Teller eſſen.

Ophelia. Was ſagſt du? Wilt du mich nicht haben, ſo will ich dich auch nicht haben (ſchlägt ihn). Siehe, dort, dort iſt mein Liebchen, er winkt mir. Siehe da, welch ein ſchön Kleid das er anhat: ſiehe er will mich zu ſich locken, er wirft mit einem Röslein und Lilien auf mich zu; er will mich in ſeine Arme nehmen, er winkt mir, ich komme, ich komme (ab).

Phantasmo. Bey der Nähe iſt ſie nicht klug, aber weit davon iſt ſie gar toll. Ich wollte, daß ſie aufgehenkt wäre, ſo könnte mir das Rabenaas ſo nicht nachlaufen (ab).

Der vierte Akt beginnt mit einer lächerlichen Scene, in welcher Hamlet der beiden ihm zur Begleitung mitgegebenen Banditen ſich entledigt. Als ſie ihm angekündigt haben, daß er ſterben müſſe, ſagt er, er wolle nur ein Gebet verrichten; ſie möchten nur, jeder von einer andern Seite, mit ihren Piſtolen nach ihm zielen, und ſobald er ihnen das Zeichen gibt, möchten ſie auf ihn ſchießen. Hamlet ſteht zwiſchen Beiden, und indem er ihnen zuruft: „Schießt zu!“ fällt er zur Erde nieder, ſo daß die beiden Banditen ſich gegenſeitig todt ſchießen. Als Hamlet ſo die Beiden los geworden iſt, beſchließt er, nach Dänemark zurück zu kehren.

Dort wird nun Leonhardus (Laertes) vom König mit Zorn gegen Hamlet erfüllt, und da des Letztern unvermuthete Rückkehr gemeldet wird, verabredet der König mit Leonhardus das Rappier-Spiel, in welchem Hamlet durch die vergiftete Degenſpitze umkommen ſoll. Das nochmalige, nur kurze, Erſcheinen Ophelias in ihrem Wahnſinn ſteigert den Schmerz des Leonhardus, der König gibt aber Befehl, daß wegen des Wahnſinns der Ophelia ſeine „Leibmedici“ zu Rathe gezogen werden.

Digitized by Google

Zu Anfang des fünften Aktes klagt Hamlet, daß er noch immer nicht seine Rache habe vollführen können, „weil der Brudermörder allezeit mit Volk umgeben“ sei. Nachdem er dem Horatio von dem Mordplan des Königs gegen ihn und von seiner Rettung Mittheilung gemacht, kommt der Hofnarr Phantasmo, um ihn zu dem Kampfspiel zu laden. Die Scene ist hier derjenigen mit Osric in der Shakespeare'schen Tragödie ziemlich ähnlich. Die ganzen Scenen auf dem Kirchhof, sowohl die Gespräche mit den Todtengräbern wie auch das Begräbniß der Ophelia, bleiben weg, und es folgt hier gleich die Schlußscene, in der das Fechtspiel vor sich geht. Die schwierige und so vielfach erklärte Anmerkung Shakespeare's, daß Hamlet und Laertes „im Handgemenge die Rappiere verwechseln“, wird von dem deutschen Bearbeiter also aufgefaßt:

Leonhardus läßt das Rappier fallen, und ergreift den vergifteten Degen, welcher parat lieget, und stößt dem Prinzen die Quarte in den Arm. Hamlet pariret auf Leonhardo, daß sie beyde die Gewehre fallen lassen. Sie laufen ein jeder nach dem Rappier. Hamlet bekommt den vergifteten Degen, und sticht Leonhardo todt.

Leonh. O wehe, ich habe einen tödtlichen Stoß! Ich bekomme den Lohn, mit welchem ich dachte, einen Andern zu bezahlen. Der Himmel sey mir gnädig.

Hamlet. Was zum Teufel ist dieses! Leonhardus, hab ich Euch mit dem Rappier erstochen? Wie geht dieses zu?

König. Gehet geschwinde, und gebt meinen Mundbecher mit Wein her, damit die Fechter sich ein wenig erquicken. Gehe, Phantasmo und hole ihn. (Tritt vom Thron. Für sich.) Ich hoffe, wenn sie beyde von dem Wein trinken werden, daß sie alsdenn sterben, und diese Finte nicht offenbar werde.

Hamlet. Sagt mir, Leonhardus, wie ist dieses zugegangen?

Leonh. Ach, Prinz, ich bin von dem König zu diesem Unglück verführt worden! Sehet, was Ihr in Eurer Hand habt! es ist ein vergifteter Degen.

Hamlet. O Himmel, was ist dieses! Bewahre mich doch davor!

Leonh. Ich sollte Euch damit verletzen, denn er ist so stark vergiftet, daß, wer nur die geringste Wunde damit bekömmt, augenscheinlich sterben muß.

König. Holla, Ihr Herren, erholet Euch ein wenig und trinket. (Indem der König vom Stuhl aufstehet, und diese Worte redet, so nimmt die Königin dem Phantasmo den Becher aus der Hand und trinket, der König ruft:)

Digitized by Google

Holla! Wo bleibt der Becher? Ach, wertheſte Gemahlin, was thut ſie? Dieſes, was hier eingeſchenket, iſt mit dem ſtärkſten Gift vermenget. Ach wehe, was habt ihr gethan!

Königin. O wehe, ich ſterbe!

(Der König ſtehet vor der Königin.)

Hamlet. Und du, Tyranne, ſollſt ſie in dem Tode begleiten.

(Hamlet erſticht ihm von hinten zu.)

König. O wehe, ich empfange meinen böſen Lohn!

Leonh. Adieu, Prinz Hamlet! Adieu, Welt! ich ſterbe auch. Ach, verzeihet mir, Prinz!

Hamlet. Der Himmel geleite deine Seele, weil du unſchuldig. Dieſen Tyrannen aber wünſche ich, daß er ſeine ſchwarze Sünden in der Höllen abwaſchen möge. Ach, Horatio, nun iſt meine Seele ruhig, nun ich mich an meinen Feinden gerochen habe. Ich habe zwar auch einen Stoß in den Arm, aber ich hoffe, es werde nichts zu bedeuten haben. Es iſt mir leid, daß ich Leonhardum erſtochen habe, ich weiß aber nicht, wie ich den verzweifelten Degen in meine Hand bekommen; doch wie die Arbeit, ſo iſt auch der Lohn, er hat ſeine Bezahlung bekommen. Nichts jammert mir mehr, als meine Frau Mutter. Doch ſie hat dieſen Tod wegen ihrer Sünden halben auch verdienet. Aber ſagt mir, wer hat ihr den Becher gegeben, daß ſie Gift bekommen?

Phantasmo. Ich Herr Prinz! ich habe auch den vergifteten Degen gebracht, aber den vergifteten Wein habt ihr allein ſollen austrinken.

Hamlet. Biſt du auch ein Werkzeug dieſes Unglücks geweſen? Siehe da haſt du auch deine Belohnung! (ſticht ihn todt).

Phantasmo. Stecht, daß euch die Klinge verlahme!

Hamlet. Ach Horatio, ich fürchte, es wird nach meiner verübten Rache auch mein Leben koſten, denn ich bin am Arme ſehr verwundet. Ich werde ganz matt, meine Glieder werden ſchwach, und meine Beine wollen nicht mehr ſtehn; meine Sprache vergeht mir, ich fühle den Gift in allen meinen Gliedern. Doch bitte ich euch, lieber Horatio, und bringet die Krone nach Norwegen an meinen Vetter, den Herzog Fortempras, damit das Königreich nicht in andre Hände falle. Ach, o weh, ich ſterbe!

Horatio. Ach, Durchlauchtigſter Prinz, erwartet doch Hülfe. O Himmel, er bleibt mir unter den Händen! Ach, was hat doch dieſes Königreich eine zeither vor ſchwere Kriege geführet! Kaum hatte es Friede, ſo iſt es aufs neue mit innerlicher Unruhe, Regir-, Streit- und Mordſucht angefüllet worden. Dieſer traurige Unglücksfall mag wohl in keinem Seculo

Digitized by Google

der Welt jemals geſchehen ſeyn, wie man leider jetzt an dieſem Hofe erlebet hat. Ich will alle Anſtalt mit Hülfe der treuen Räthe machen, daß dieſe hohe Perſonen nach ihrem Stande beerdigt werden, alsdenn mich cito mit der Krone nach Norwegen verfügen, und dieſelbe übergeben, wie mir dieſer unglückſeelige Prinz befohlen hat.

Vers.

So gehts, wenn ein Regent mit Liſt zur Kron ſich dringet,
Und durch Verrätherey dieſelbe an ſich bringet,
Derſelb erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn,
Denn wie die Arbeit iſt, ſo folget auch der Lohn.

Ende.

Digitized by Google

VI.

Auszug aus der ersten Uebersetzung eines Shakespeare'schen Stückes; aus des preuß. Gesandten v. Borck:

Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem Englischen Wercke des Shakespear.

Berlin, bei Ambrosius Haude. 1741.

Das überaus originelle Vorwort des Uebersetzers lautet vollständig:

„Hier tritt ein Werk an das Licht, welches weder Gunst begehret, noch Schutzes nöthig hat. Es ist aus einer müßigen Feder geflossen. Der Verfasser hat es aus bloßem Vorwitze unternommen, und aus Unbedachtsamkeit in den Druck gegeben. Er ist mit der Krankheit behaftet, welche heutiges Tages mehr als jemahls eingerissen, daß Leute, welche kaum lesen und schreiben können, dennoch Bücher schmieren wollen. Weil er nun nicht selber etwas hervorzubringen wußte, so hat er sich mit einer Uebersetzung in der gelehrten Welt bekannt zu machen suchen müssen. Selbige erscheinet nun nacket und bloß, ohne Beschirmung und ohne Vertheydigung. Ein jeder mag davon urtheilen, was ihm beliebt; genug, daß der Verfasser seinen Zweck erhalten. Niemand aber wird ihm einen größern Gefallen thun, als wer die gegenwärtige Arbeit vernünftig durchziehet, und die häufigen Fehler daraus entdecket. Dadurch wird der Verfasser recht aufgemuntert werden in seinem Müßiggange noch mehr dergleichen gestohlne Schrifften auszuhecken, und den Buchdruckern Arbeit zu verschaffen. Er verstehet nicht die Gesetze der Schau-Bühne, und will deshalb zur Entschuldigung dieses Trauer-Spiels bey keinem Menschen nur ein eintziges gutes Wort verlieren. Er begehret weiter nichts als allgemeine Höflichkeit, die er jedermann wieder zu bezeigen vor seine Schuldigkeit achtet. Cölln, den 30. Mai 1741."

Digitized by Google

Als Probe aus der durchweg in Alexandrinern verfaßten Ueberſetzung diene hier zunächſt der Theil der großen Volksſcene des 3. Aktes, da Mark Anton die Roſtra beſtiegen hat:

Der Pöbel.

He! höret was er ſagt, ſchweigt!

Anton.

Römer, Landesleute,
Und Freunde, neigt das Ohr zu mir und hört mich heute.
Ich komme, Cäſar's Leich anjetzt, o! glaubet mir,
Nur zu beerdigen, nicht ihn zu preiſen hier.
Das Uebel lebt nach uns, was wir begangen haben,
Und was wir Gutes thun, wird oft mit uns begraben.
So mags mit Cäſar ſein. Der edle Brutus hat
Euch alleweil erzählt: Er gab dem Ehrgeitz Statt.
Es wäre, wär es war, ein grauſam groß Verbrechen:
Und grauſam habt Ihr es geſehn, an Cäſarn rächen.
Hier unter Brutus Gunſt, und andrer, fang ich an.
(Denn Brutus iſt gewiß ein ehrlich braver Mann.)
(Er, ſammt den Uebrigen, all' ehrlich brave Leute)
Hier, ſag ich, fang ich an, wie mir erlaubet heute,
Bei Cäſar's Todten-Bahr, die Leichen-Rede nun,
So traurig ich auch bin, ſo ſchwer mir's fällt, zu thun.
Er war mein Freund: Ich war von ihm zum Freund erleſen.
Er iſt mir jederzeit gerecht und treu geweſen.
Alleine Brutus ſagt: Ihn trieb der Ehrgeitz an.
Und ſicher, Brutus iſt ein ehrlich braver Mann.
Ihr wißt, daß er nach Rom viel tauſend Sclaven brachte.
Aus deren Löſegeld Rom große Schätze machte.
War das in Cäſar wohl vor Ehrgeitz anzuſehn?
Er ließ die Noth des Volks ſich tief zu Hertzen gehn:
Und wenn der Arme rief, ließ Cäſar Thränen rinnen.
Gewiß. Der Ehrgeitz iſt von härtern Stoff, und Sinnen.
Alleine Brutus ſagt, ihn trieb der Ehrgeitz an.
Und wahrlich Brutus iſt ein ehrlich braver Mann.
Letzthin, als wir das Feſt der Lupercalen hielten,
Und auf der Renne-Bahn im großen Schau-Platz ſpielten;
Da habt ihrs ſelbſt geſehn: Ich bracht und bote gar
Ihm eine Königs-Cron zu dreyen mahlen dar.

Digitized by Google

Er aber hat dreymahl die Crone ja verſaget.
Soll das der Ehrgeitz ſein, warum man ihn verklaget?
Jedennoch Brutus ſagt: Ihn trieb der Ehrgeitz an,
Und Brutus iſt fürwahr, ein ehrlich braver Mann.
Ich wiederſpreche nicht des edlen Brutus Rede.
Ich ſage, was ich weiß. Ich weiß, ihr all und jede
Habt Cäſarn lieb gehabt. Ihr hattet Urſach auch.
Welch Urſach iſt es nun, daß ihr nach Menſchen Brauch,
Ihn nicht betrauern wollt? Vernunft du biſt zu Thieren,
Und Beſtien entflohn, weil Menſchen dich verliehren!
Sie fühlen jetzt nicht mehr, und zwar durch eigne Schuld,
Was ſie zu Menſchen macht. O! — — tragt mit mir Geduld —
Bei Cäſar liegt mein Hertz im Sarge gantz beklommen.
So, daß ich warten muß, bis es zurückgekommen.

Einer vom Pöbel.

Mir deucht, daß vieler Grund in ſeiner Rede ſey.
Wenn man es recht erwägt, iſt Cäſarn Zweifels frey
Viel Unrecht zugefügt.

Ein Andrer.

Ja, habt Ihr das vernommen?
Ich fürcht, ein Aergrer wird an ſeine Stelle kommen.

Ein Dritter.

Merkt Ihr die Worte wohl? er nahm die Crone nicht,
Ja, Lügen ſinds, was man von ſeinem Ehrgeitz ſpricht.

Ein Vierter.

Wo das befunden wird, ſoll mancher ſchwer und theuer
Es büßen.

Der Andre.

Sehet doch, ſein Aug iſt roth wie Feuer,
Ach arme Seele, ſchaut! ſo lange weint er ſchon.

Der Dritte.

Solch edler Mann iſt nicht in Rom, wie Marc Anton.

Der Vierte.

Er fähret wieder fort. Hört weiter. Schweiget ſtille.

Digitized by Google

Anton.

Nur gestern konnte noch des Cäsars Wort und Wille
Der Welt entgegen stehn. Nun lieget er im Blut,
Und wer ist so gering, der ihm Verehrung thut.
O Römer! sucht ich jetzt allhier in euren Sinnen
Und Hertzen, Grimm und Wuth und Aufruhr anzuspinnen,
Ließ ich dis Unrecht nicht an seinem Ort beruhn;
So würd ich Cassius, und Brutus Unrecht thun.
Denn diese, wie bekannt, sind ehrlich brave Leute.
Ich fechte sie nicht an. Viel lieber will ich heute,
Den armen Todten, euch, mir und uns allen nun,
So viel als unser ist, höchst weh und unrecht thun.
Als diesen redlichen, und ehrlich braven Leuten.
Doch aber hab ich euch noch etwas anzudeuten.
Hier ist ein Pergament, was Cäsars Petschaft trägt;
Ich fands in seiner Stub auf seinen Tisch gelegt;
Es ist sein letzter Will. Ach! hörte die Gemeinde
Nur dieses Testament: (was ich, vergebt mir Freunde,
Euch doch nicht lesen darf) was würde nicht entstehn?
Ihr würdet Wehmuths-voll zu Cäsars Leiche gehn;
Und ihm aus Dankbarkeit die kalten Wunden küssen:
Sein heilig Blut würd' euch das Schnupftuch färben müssen:
Ihr betteltet ein Haar von ihm um theuren Kauf,
Und hübet es gewiß zum ewgen Denkmahl auf.
Ihr würdet sterbend es in euren Willen fassen,
Und es auf Kindes-Kind zum Erb-Vermächtniß lassen

Einer vom Pöbel.

Den Willen, Marc Anton; lest dieses Pergament.

Alle.

Den Willen lest uns vor: lest Cäsars Testament.

Anton.

Ihr Freunde, habt Geduld. Ich kann und darfs nicht lesen.
Es dient nicht, daß ihr wißt, wie lieb ihr ihm gewesen
Ihr seyd nicht Holtz noch Stein, noch ohn Empfindlichkeit,
Und seyd ja Menschen noch. Und weil ihr Menschen seyd,
Und solltet Cäsars Schrifft und letzten Willen hören;
Würd es euch alle Ruh in dem Gemüthe stören.

Digitized by Google

Es macht euch zu betrübt, es macht euch Unmuths-voll;
Es macht euch Sinnen-loß; es macht euch rasend toll.
Sehr gut, daß ihr nicht wißt, daß ihr desselben Erben,
Denn soltet ihr — O Weh! — was Jammer — was Verderben!

Einer vom Pöbel.

Den Willen leset uns, Anton, und machet bald.

Alle.

Leſt Cäsars Teſtament ohn allen Aufenthalt.

Anton.

Wollt ihr Geduld mit mir noch eine Weile tragen,
Ich übereilte mich vom Teſtament zu ſagen.
Ich fürchte, daß dadurch den Männern Leid geſchicht,
Den braven Leuten dort, die Cäsarn hingericht.
Ich fürcht es.

Einer vom Pöbel.

Brave Leut! ey was? ſie ſind Verräther.

Alle.

Leſt uns den Willen vor, denn Schelm und Uebelthäter,
Und Mörder ſinds.

Anton.

Wohlan, ihr zwinget mich mit Fleiß,
Da ich es leſen muß. So machet einen Creiß
Um Cäsars Sarg herum, und laßt mich den euch zeigen,
Der dieſen Willen ſchrieb. Soll ich hinunter ſteigen?
Darf ich? erlaubt ihrs mir?

Alle.

Ja, ſteiget ab, Anton!

Einer vom Pöbel.

Kommt, ſteigt herunter, kommt!

Ein Andrer.

Kommt, wir erlaubens ſchon!

Ein Dritter.

Macht einen Creiß um ihn.

Digitized by Google

Ein Vierter.

Zurück von Sarg und Leichen!

Ein Fünfter.

Macht Raum vor Marc Anton. Ihr müßt zurücke weichen.

Anton.

Ey, drückt mich nicht so sehr; steht ferner ab von mir.

Alle.

Zurücke, machet Platz.

Anton.

O Römer, sehet hier.
Wo Thränen in euch sind, so laßt sie jetzo rinnen!
Ihr kennt den Mantel wohl. Ich weiß mich zu besinnen;
Als ihn zum ersten mahl getragen unser Held.
Es war zur Sommers-Zeit, des Abends, im Gezelt.
Er hatte selben Tag die Nervier bezwungen.
Schaut, hier hat Cassius den Dolch hindurch gedrungen.
Seht hier, durch welchen Riß der neidsche Casca brach.
Seht dieses Loch, was ihm sein lieber Brutus stach.
Und als der Mörderstahl von ihm zurückgenommen,
O merkt, wie Cäsars Blut allhier ihm nachgeschwommen.
Es fuhr zur Thür heraus, nach diesem Stich zu sehn:
Ob, oder ob er nicht von Brutus Hand geschehn?
Denn Brutus war, ihr wißts, sein Schutzgeist und sein Gatte.
O Götter, strafft! ihr wißt, wie lieb ihn Cäsar hatte.
Dis unter allen, war der ungetreuste Stich.
Denn als von Brutus Hand der edle Cäsar sich
Getroffen, und an ihm so großen Undank spürte,
Der ihn empfindlicher als Mord und Eisen rührte,
Und tiefer als der Stahl von den Verräthern stach;
Da war es aus mit ihm; sein mächtges Hertze brach.
Er schlug den Mantel um, verhüllte sein Gesichte,
Und bei Pompejens Bild, was von dem Mord-Gerichte
Mit Blut besprützet ward, da war sein Todes Ziel;
Da war der Ort, woselbst der große Cäsar fiel.
O welcher Fall war das? Ihr Brüder, weh uns allen!
Da sind wir insgesammt und auf einmahl gefallen;

Digitized by Google

Und blutger Hochverrath hat über uns geſiegt,
O jetzo weinet ihr, weil ihr zu Boden liegt.
Jetzt, merk ich, fühlet ihr Erbarmen, Gram und Schmertzen.
O! milder Thränen-Guß! o gütig fromme Hertzen!
Was, weinet ihr bereits? Kaum ſehet ihr, und wißt,
Daß unſres Cäſars Kleid ſo ſehr zerſtochen iſt.
Schaut her: hier liegt er ſelbſt zermetzelt von Verräthern.

Einer vom Pöbel.

Erbarmungswerther Blick!

Ein Andrer.

Weh dieſen Miſſethätern!

Ein Dritter.

Ach edler Cäſar!

Ein Vierter.

O! verfluchtes Tages-Licht!

Der Erſtere.

Verräther! Mörder! Schelm!

Der Andere.

O blutiges Geſicht!

Der Dritte.

Dis muß beſtrafet ſeyn. Man muß ihm Rache geben.
Auf! ſucht! brennt; tödtet; ſchlagt; laßt keinen Mörder leben.

Anton.

Steht Brüder, bleibet doch. Wohin? was laufft ihr ſchon?

Der Erſtere.

He! Stille! bleibt und hört den edlen Marc Anton.

Der Zweite.

Wir folgen ihm, und gehn mit ihm bis ins Verderben.

Alle.

Ja wir gehorchen ihm. Wir wollen mit ihm ſterben.

Anton.

Bleibt, liebe Freunde, bleibt — — gerathet nicht in Gluth.
Und wiegelt euch nicht auf, mit ſo geſchwinder Wuth.

Digitized by Google

Die, die die That gethan, ſind ehrlich brave Leute.
Welch ein beſondrer Groll; was vor Beſchwerden heute
Sie zu der That gebracht, iſt, leider! unbekannt.
Allein ſie haben Ehr und Weisheit und Verſtand,
Und werden Zweifels-ohn ihr Urſach euch erzehlen.
O Freund, ich komme nicht die Hertzen euch zu ſtehlen,
Weil ich nicht ſo gelehrt, wie Brutus ſprechen kann.
Ihr kennet mich. Ich bin ein offenhertzger Mann,
Der ſeinen Freund geliebt: Wovon auch Kenntniß haben,
Die mir Erlaubniß hier, von ihm zu ſprechen gaben.
Ich habe weder Kunſt, noch Witz, noch Wörter-Macht,
Noch die Geſchicklichkeit, noch Art und Redner-Pracht,
Um menſchliches Geblüth in ſchnellen Zorn zu jagen.
Mit Einfalt red ich nur, euch frey heraus zu ſagen
Was ihr ſchon ſelber wißt. Ich habe nur anjetzt
Des lieben Cäſars Leib zergliedert und zerſetzt,
Und ſeine Wunden euch vor Augen ſtellen wollen,
Die ſtumme Mäuler ſind, und für mich ſprechen ſollen.
Doch wär ich Brutus jetzt, und Brutus Marc Anton;
Da würd ein Redner ſeyn; derſelbe würde ſchon
Eur Blut und euren Geiſt zu Rach und Zorn bewegen,
Und Cäſarn eine Zung in jede Wunde legen:
Die würden alle Stein in Rom Erbarmungs-voll,
Empfindlich, grimmig, böſ, aufrühriſch, raſend toll,
Ja durch die gantze Welt ein Würgen, ein Zerſtöhren,
Und Blut-Bad machen.

Alle.

Kommt, wir wollen uns empöhren!

Einer vom Pöbel.

Kommt, fanget Aufruhr an. Verbrennet Brutus Haus.

Ein Andrer.

Kommt, ſucht die Mörder auf. Tilgt die Verräther aus.

Anton.

Hört, Brüder, hört mich an. Noch hab ich was zu melden.

Alle.

Still, höret Marc Anton, den edelſten der Helden.

Digitized by Google

Anton.

Ihr laufft, und wisset nicht, was ihr zu thun begehrt.
Worin war Cäsar doch so großer Liebe werth?
Ihr wißt es, leider! nicht. Drum höret mich indessen,
Ihr habt das Testament, was ich erwehnt, vergessen,
Ihr denkt nicht mehr daran.

Alle.

Wahrhaftig, das ist wahr.

Einer vom Pöbel.

Schaut! wir vergassen schon den Willen gantz und gar.
Steht. Hört den Willen an; was uns daraus gebühret.

Anton.

Hier ist das Testament, was Cäsars Siegel führet.
An jeden Handwerks-Mann, und Bürger unsrer Stadt,
An jeglichen in Rom, der Weib und Kinder hat,
Sind fünf und siebzig Pfund vermacht, und baar gegeben.

Ein Andrer vom Pöbel.

Höchstedler Cäsar, ach! Du solltest ewig leben!

Ein Dritter.

O königlicher Held!

Anton.

Hört mit Geduld. Gebt Acht

Alle.

Still, höret!

Anton.

Ueber das hat er euch noch vermacht
Die lustig-grünen Gäng, und schöne Wandel-Fahrten,
Die Schatten-reiche Bäum und neu-gepflantzten Garten,
Jenseit des Tieber-Stroms. Zum ewigen Gebrauch
Läßt er dis alles euch, und euren Erben auch.
Ein allgemeiner Ort, der jedermann vergönnet;
Worin ihr spielen gehn, und euch ergötzen könnet.
Das war ein Cäsar, das. Wenn kömmt ein andrer her,
Der ihm zu gleichen ist?

Digitized by Google

Einer vom Pöbel.

O nimmer! nimmermehr!
Wir wollen ſeinen Leib im Heiligthum verbrennen,
Und Feuer in der Hand nach allen Häuſern rennen,
Wo die Verräther ſind. Kommt, eilig! eilig! fort!
Kommt! hebt den Leichnam auf.

Ein Andrer.

Hohlt Feuer!

Ein Dritter.

Schlaget dort
Die Thür und Fenſter ein.

Ein Vierter.

Brecht nieder was ihr findet.
(Der Pöbel trägt die Leiche weg.)

Eilfter Auftritt.

Anton und ein Bedienter des Octavius.

Anton.

Nun ſind die Händel da. Der Friedens-Geiſt verſchwindet.
Nun Unglück, biſt du loß: du wirſt das Deine thun
Nimm, welchen Lauf du willſt. Wohl! Freund, was giebt es nun? *)

Es möge hier noch der Schluß des Stückes folgen, und zwar von der Stelle, da Brutus vor ſeinem Tode ſich an Strato wendet, bis zu dem ſchönen Nachruf, den ihm Marc Anton widmet:

Brutus (zu Strato.)

Du biſt ein wackrer Burſch, der nach der Tugend ſtrebet,
An welchem ein Geſchmack der wahren Ehre klebet.
Ergreiffe dieſes Schwerd, und kehr' es gegen mich.
Sieh unerſchrocken aus. Du zitterſt. Dauerts dich?

*) Dieſe Art der Behandlung eines Reimpaars gebraucht der Ueberſetzer in noch auffälligerer Weiſe am Schluſſe der nun folgenden kurzen Scene mit dem Diener des Octavius, wo er das Reimpaar ſogar durch die Scenenveränderung trennt.

Digitized by Google

Verhülle dein Gesicht und wende dich zurücke,
Wenn ich den Degen mir durch Brust und Hertze drücke.
Will Strato dieses thun?

Strato.

Gebt mir die Hand vorher,
Fahrt wohl! Mein gnädger Herr. Wir sehen uns nicht mehr.

Brutus.

Mein Strato, fahre wohl! Dis, Cäsar, soll dich stillen.
Denn ich erschlug dich nicht mit halb so gutem Willen.
(Brutus ersticht sich.)

Trompeten. Anton, Octavius, Messala, Lucilius, Strato, und Soldaten.

Octavius.

Was ist das vor ein Mann?

Messala.

Ein Diener meines Herrn,
Wo, Strato, ist dein Herr?

Strato.

O! Messala, nicht fern.
Doch von den Banden frey, die mich und euch bewachen,
Die Sieger können nur ein Feuer aus ihm machen.
Weil Brutus über sich nur selber triumphirt,
Und keinen sonst der Ruhm von seinem Tode ziert.

Lucilius.

So sollte Brutus seyn. So wird er auch befunden.
Ich bin in Ewigkeit, o! Brutus, dir verbunden,
Daß du, was ich von dir versichert, wahr gemacht.

Octavius.

Die, welche Brutus Tod aus ihrem Dienst gebracht,
Versorg ich. Willst du, Freund, in meine Dienste treten?

Strato.

Wenn ihr von Messala mich erstlich loß gebeten,
Und er mich überläßt; so sag ich willig ja.

Digitized by Google

Octavius.

Hört, überlaßt ihn mir; thuts, guter Meſſala.

Meſſala.

Wie, Strato, ſtarb mein Herr?

Strato.

Dis Schwert hab ich gehalten,
Auf welchem er ſich ſelbſt das Hertz entzwey geſpalten.

Meſſala.

Wohl. Nehmt und haltet ihn, wie Brutus ihm verhieß:
Dieweil er meinem Herrn den letzten Dienſt erwieß.

Anton.

Dis war der Edelſte, gewiß! von ihnen allen.
Der, als ein Römer ſoll, geſtanden und gefallen.
All andre thaten nur aus Neid, was ſie gethan.
Weil ſie mit Mißgunſt ſtets den großen Cäſar ſahn,
Er eintzig und allein aus redlichem Bedenken,
Aus Furcht, man möchte Rom in ſeiner Freyheit kränken,
Und vors gemeine Wohl, hat, als ein braver Held,
Zu der Verräther Schaar, mit Unſchuld ſich geſellt.
Sein Leben war ſo mild und liebreich; ſeine Gaben,
Die ſeine Feinde ſelbſt an ihm geprieſen haben,
So groß, daß die Natur, die ſelbſt ihn lieb gewann,
Zur gantzen Welt ſich kehrt, und ſpricht: Dis war ein Mann.

Digitized by Google

VII.

Auftritte

aus einem englischen Schauspiele

Der Sturm

betitelt.

Unter solcher Ueberschrift erschienen die hier mitgetheilten Scenen in einer deutschen Uebersetzung der Werke des Destouches vom Jahre 1756. *) Man nahm bisher an, daß es sich hier nur um Shakespeare's Sturm handle (vgl. S. 78, Anmerkung); doch ist dies keineswegs der Fall. Der deutsche Uebersetzer hatte hier in der That nur den französischen Dichter übertragen und Destouches wiederum hatte seine »Scenes anglaises«, wie er das Bruchstück betitelt, nicht aus Shakespeare's »Tempest« genommen, sondern, wie eine Vergleichung ergibt, nur einige Scenen der Comedy »The Tempest, or the Enchanted Island« von W. Davenant und John Dryden auf seine Weise nachgebildet; und gerade diese von Destouches mitgetheilten Scenen des englischen Stückes enthalten von Shakespeare nicht einen einzigen Zug. Die englische Comedy, eine der verwegensten unter den freien Umbildungen Shakespeare'scher Stücke, wurde bereits 1667 aufgeführt und ist in der Folio-Ausgabe von Dryden's dramatischen Werken (London 1701) abgedruckt. In der Vorrede zu dem Stücke erklärt Dryden: Nachdem früher schon Fletcher in seiner Sea-Voyage die Shakespeare'sche Comödie benutzt habe, seien einzelne Motive und Charaktere

*) Des Herrn Nericault Destouches sämmtliche theatralische Werke. Aus dem Französischen übersetzt. Leipzig und Göttingen 1756. 4. Theil.

Digitized by Google

daraus von John Suckling nachgebildet worden. Davenant aber habe dann den genialen Einfall gehabt, der Shakespeare'schen Miranda, „welche nie einen Mann gesehn", ein Gegenstück zu geben in einem jungen Manne, „der nie ein Weib gesehn". Davenant verband sich zu dieser Umwandelung des Shakespeare'schen Stückes mit Dryden, diesem die Ausarbeitung überlassend, und Dryden spricht seine hohe Befriedigung darüber aus, daß hierbei seine Unvollkommenheiten mit den Verdiensten und den Namen Shakespeare und Davenant verbunden seien!

Im Personen-Verzeichniß des Stückes finden wir außer den Shakespeare'schen Namen Alonso, Prospero, Antonio, Gonzalo und Ariel noch den hinzugedichteten Jüngling Hippolit („einer der niemals ein Weib gesehn, rechtmäßiger Erbe des Herzogthums Mantua"), ferner eine zweite Tochter Prospero's, Namens Dorinda, und eine Schwester (nicht Mutter) des Caliban —: Sycorax. Stephano ist zum Schiffscapitän gemacht, Trinculo zum Hochbootsmann.

Der Bericht über die dem Stücke vorausgegangenen Schicksale Prospero's, sowie über dessen Beziehungen zu dem jungen Hippolit, möge der Erzählung Destouche's überlassen bleiben. Der erste Akt enthält nur die Scene des Seesturmes und ein paar Gespräche Prospero's mit Miranda, mit Ariel und Caliban, jedoch so sehr im Dialog verändert, daß von Shakespeare nicht viel übrig bleibt. Weil Prospero zwei Töchter hat, so mußten auch die schändlichen Absichten Caliban's gegen Beide gerichtet sein. Eine Unterredung zwischen Miranda und Dorinda schließt den ersten Akt. Im zweiten Akte wird die gestrandete Schiffsgesellschaft vorgeführt, dann folgen jene von Destouches mitgetheilten Scenen. Caliban's Schwester Sycorax hat eine Liebesscene mit dem Bootsmann Trinculo. Fernando, Alonso's Sohn, wird erst im 3. Akte mit Miranda zusammengeführt; da aber Hippolit sein Recht auf die Weiber dieser Insel in Anspruch nehmen will, kommt es zwischen ihm und Fernando zum Kampfe, in welchem Hippolit fällt. Nachdem hierauf Alonso und die Seinen, sowie Prospero mit seinen Töchtern hinzugekommen sind, wird der Getödtete hinweggetragen und Fernando zum Tode verurtheilt. Im fünften Akte aber wird Hippolit durch Ariel's Zauberkünste wieder ins Leben zurückgebracht, Alles söhnt sich aus

Digitized by Google

und das Stück schließt mit der Vereinigung zweier Liebespaare, Miranda's mit Fernando und Dorinda's mit Hippolit.

Der von Destouches mitgetheilten Probe aus dieser Comödie („Scenes anglaises, tirées de la Comédie intitulée: La Tempeste") ist eine Art von Dedication vorausgeschickt, in einem an die Marquise de P... gerichteten Schreiben, wie deren mehrere den Stücken und Fragmenten beigegeben sind, vermuthlich an fingirte Adressen gerichtet. Destouches bemerkt in diesem Schreiben, daß das Stück in England jederzeit viel Beifall gefunden habe, „obwohl es durchaus nicht regelmäßig ist; jedoch in England ist die Unregelmäßigkeit eine Vollkommenheit". Der französische Dichter macht einige Glossen über die bequeme Manier der Engländer, Zaubereien in ihre Comödien zu bringen, weil diese ihrer Erfindung sehr zu Hilfe kommen; während man in Frankreich von dem dramatischen Dichter durchaus Natur, Wahrheit verlange. Hiernach leitet Destouches seine „Scenen" zum bessern Verständnisse des Zusammenhangs durch die Erzählung der vorausgehenden Handlung des Stückes folgendermaßen ein: *)

„Ein sehr gelehrter Prinz, ein großer Astrologe, und ein großer Zauberer, hatte sich des Herzogthums Mailand, davon er der Erbe war, begeben, und es seinem jüngsten Bruder abgetreten; sein Ehrgeiz erstreckte sich nicht weiter, als auf eine stille Ruhe, um bei seinen Büchern und bei einer sehr liebenswürdigen Frau, die er aus Neigung geheirathet hatte, zu leben. Er hatte zwei Töchter mit ihr erzeugt, von denen die älteste noch nicht drei Jahre alt war, als sich der Herzog von Mailand in seine Schwägerin verliebte, und ein Mittel fand, sie zu verführen. Prosper, so hieß unser philosophischer Prinz, konnte einen so empfindlichen Schimpf und eine so schwarze Undankbarkeit nicht geduldig ertragen, und faßte den Vorsatz, sich zu rächen, es möchte kosten, was es wolle. Er stiftete insgeheim eine Verschwörung wider seinen Bruder an, und verwickelte seinen vertrautesten Freund, den Vater des Hypolit, mit in dieselbe. Hypolit war damals nicht älter, als Prospers älteste Tochter. Die Verschwörung wurde entdeckt, Prospers Freund wurde in Verhaft genommen, und Prosper, welcher vorhersah, daß er eben dasselbe Schicksal haben würde, machte sich heimlich von Mailand fort, und nahm seine beiden Töchter und

*) Im Nachfolgenden ist jene alte, 1756 erschienene, deutsche Uebersetzung gegeben, die das französische Original ziemlich treu wiedergibt. In den Scenen selbst muß die Prosa der Uebersetzung von der Zierlichkeit der französischen Alexandriner natürlich unvortheilhaft abstechen.

Digitized by Google

den Sohn seines unglücklichen Freundes mit sich. Er begab sich nach Neapel, kaufte sich daselbst ein Schiff, und nachdem er es auf das schleunigste ausgerüstet hatte, ging er damit in die See, und war entschlossen, sein Leben auf irgend einer wüsten Insel zuzubringen. Sein Herz war mit einem unüberwindlichen Hasse wider alle Männer, und noch mehr wider die Frauenzimmer eingenommen. Er fand eine solche Insel als er suchte, und auf derselben setzte er sich fest. Kein Mensch war sonst bei ihm, als Mirande und Dorinde, seine Töchter, und der kleine Hypolit. Prosper's Absehen war, alles so einzurichten, daß die Mädchen und der Knabe einander niemals sollten zu sehen bekommen, oder daß sie wenigstens einen so starken Widerwillen gegen ihre verschiedenen Geschlechter bekommen sollten, daß sie sich einander ohne Gefahr sollten sehen können, wenn sie sich ja zum Unglück einander begegneten. Er that alles, in diesem Vorhaben glücklich zu sein, und ließ Hypolit in einer Höhle, die nicht sehr weit von dem Orte seines Aufenthaltes ablag. Da dieser bald fünfzehn Jahr alt war, sah Prosper vermöge seiner Berechnungen voraus, daß an dem Tage wenn Hypolit in sein fünfzehntes Jahr treten würde, demselben ein erschreckliches Unglück bevorstünde, und daß er in dies Unglück aus Liebe zu einem Frauenzimmer fallen würde. Seine Unruhe für diesen seinen lieben Pflegesohn machte, daß er ihn aus seiner alten Höhle herausnahm, und ihn eine andre, die noch näher an seiner Wohnung lag, beziehen ließ. Dieses nun setzt die Auftritte, welche Sie hier lesen werden, in Bewegung. Den übrigen Inhalt will ich nicht erst anführen; was ich Ihnen erzählt habe, ist hinreichend, Sie in den Stand zu setzen diese Scene zu verstehen."

Dieser einleitenden Erzählung folgen nun die Scenen selbst mit vorheriger Angabe des Personals.*) Dasselbe besteht aus:

Prosper.
Hypolit.
Mirande, Dorinde } Prospers Töchter.

Auftritt

zwischen Prospern und Hypolit.

Prosper. Hypolit!
Hypolit (erscheint am Eingange seiner Höhle). Mein Herr!
Prosper. Komm her.

*) Im Französischen heißt es nach der Angabe der Personen komischer Weise: »La Scène est à Londres«.

Hypolit (kommt heraus.) Ich gehorche. Haben Sie mir etwas zu ſagen?

Proſper. Mein Sohn! Bei dieſem Namen will ich dich beſtändig nennen, und der Himmel iſt mein Zeuge, mit welcher Zärtlichkeit, mit welchem Eifer, mit welcher Mühe und Güte ich dich nun hier ſeit fünfzehn Jahren erziehe. Fühlſt du nicht dafür gegen mich Triebe der Erkenntlichkeit?

Hypolit (kaltſinnig.) Ja, ſo viel als möglich.

Proſper. Wie gleichgültig! O, wie wenig empfindeſt du das, was ich für dich gethan habe!

Hypolit. Um Vergebung.

Proſper (umarmt ihn.) Mein Sohn! ich würde mit meinem Schickſale vergnügt ſein, wenn du zufrieden wäreſt.

Hypolit. Wie kann ich zufrieden ſein? Mir wird die Zeit lang.

Proſper. So?

Hypolit. So viel ich ſehen kann, bin ich ſehr unglücklich.

Proſper. Sehr unglücklich? Worin denn?

Hypolit. Ich darf mich nicht erklären.

Proſper. Ja, ich will es haben; rede aufrichtig.

Hypolit. So lange ich weiß, daß ich lebe, habe ich noch nicht meiner eignen Neigung folgen können; indeſſen fühle ich doch ein Verlangen in mir, in allen Dingen nach meinem eignen Willen zu leben.

Proſper. Ich verſtehe dich ſchon. (bei Seite.) O Freiheit! du Tochter der Natur!

Hypolit. Sie haben mich von meiner Jugend an in eine dunkle Höhle eingeſchloſſen: und heute haben Sie mir dieſen neuen Aufenthalt angewieſen, nicht mich in Freiheit zu ſetzen, ſondern nur vielleicht aus der Abſicht mein Gefängniß zu verändern. Sie ſind Herr, ich murre nicht darüber, allein ich dächte Sie könnten doch meine Gefangenſchaft mildern.

Proſper. Meine Strenge gegen dich kommt von einer gerechten Furcht, die ich deinetwegen habe, her. Der böſe Einfluß eines unglücklichen Geſtirns drohet deinem Leben. Meine weitgehende Wiſſenſchaft läßt mich den Schlag vorher ſehen, der ſchon bereit iſt, dich zu treffen. Heute —

Hypolit. Mein Herr, ich umfaſſe Ihre Knie; machen Sie meiner harten Gefangenſchaft ein Ende. Laſſen Sie mich hier in dieſem ſchönen Schatten friſche Luft ſchöpfen.

Proſper. Ich würde ſtrafbar werden, und mich zu einem Mitſchuldigen des Schickſals machen: Nein, du mußt dich noch verborgen halten, um dem Tode zu entgehen.

Digitized by Google

Hypolit. Dem Tode? Warum ſoll ich ſo viel Zwang leiden, um dem Tode zu entgehen? Sie haben mich gelehrt, daß man den Tod nicht fürchten muß, daß man ihm alle Stunden und aller Orten Trotz bieten muß, unter was für einer ſchrecklichen Geſtalt er ſich uns auch zeigt. Laſſen Sie mich ihn ſuchen, ich fürchte ihn nicht ſo ſehr, als den traurigen Zuſtand eines ſo harten Gefängniſſes.

Proſper. Ich würde dann den in deinen ſchönſten Jahren dich treffenden Tod mir vorzuwerfen haben. Sollte ich ihn ſelbſt befördern?

Hypolit. Wozu dieſe Reden? Sie haben mir mehr als hundertmal geſagt, daß alles was auf dieſer Inſel lebt, der Herrſchaft desjenigen unterworfen iſt, den man Mann nennet. Da er nun ſo beſchaffen iſt wie Sie, von was für einem Geſchöpfe habe ich ein Unglück zu befürchten?

Proſper. Mein Sohn, es giebt hier noch gewiſſe Geſchöpfe, die dich erſchrecklich verwunden können, gefährliche Thiere, deren Namen ich dir aus guten Urſachen bisher verſchwiegen habe.

Hypolit. Das ſind alſo wohl ſehr abſcheuliche Geſchöpfe?

Proſper. Du haſt ſie ewig zu fürchten. Man ſagt, daß durch ein Geſetz der Natur feſtgeſetzt iſt: ſie würden die Oberherrſchaft mit dem Manne theilen.

Hypolit. Gut, mag es doch; ich laſſe mir die Theilung gefallen; würde denn das ein ſo großes Unglück für den Mann ſein?

Proſper. Nein; allein da ſie gar zu geneigt ſind, ihn zu feſſeln, ſo haben ſie ihn auch ſehr oft der Oberherrſchaft gänzlich beraubet.

Hypolit. Wer ſind denn die Geſchöpfe?

Proſper. Es ſind unſere Feindinen, obgleich zwiſchen ihnen und dem Manne eine große Sympathie iſt, die ihn beſtändig gegen ihre betrügeriſche Schönheit hinzieht.

Hypolit. Wie heißen denn dieſe ſiegreichen Thiere?

Proſper. Frauenzimmer. *)

*) Wie ſehr der franzöſiſche Dichter den Dialog Dryden's in die Breite gezogen und umgewandelt hat, mag man u. A. daraus erkennen, daß in dem engliſchen Stücke der ganze Anfang der Scene bis zu dieſer Stelle aus nur zwanzig Zeilen beſteht. Auch die obige Stelle iſt viel kürzer ausgedrückt; ſie lautet bei Dryden:

Prosp. But here are Creatures which I nam'd not to thee,
Who share Man's Sovereignty by Natures Laws,
And oft depose him from it.
Hip. What are those Creatures, Sir?
Prosp. Those dangerous Enemies of Men call'd Women.
Hip. Women! I never heard of them before. etc.

Digitized by Google

Hypolit. Dieſer Name kitzelt mein Ohr. Frauenzimmer! Es kommt mir alles wie ein Wunder vor, davon ich bis dieſen Augenblick noch nichts gehört habe. Wie ſehen denn die Frauenzimmer aus?

Proſper. Ihre Schönheit, mein Sohn, iſt über alle Lobſprüche erhaben. Stelle dir ein Weſen zwiſchen dem Engel und dem Manne vor. Dieſe unglückſeeligen Schönheiten haben mörderiſche Augen, die unſer ganzes Herz durchdringen und verwunden. Der Geſang der Nachtigallen iſt nicht ſo angenehm als ihre Stimme; ihre Reden ſind liebenswürdig, einſchmeichelnd, ſcherzhaft; ihr Umgang iſt reizend. Mit einem Worte, die Frauenzimmer ſind völlige Zauberinnen. Jedermann, der ihnen zu trotzen ſucht, muß unterliegen, und wenn er ſie nur anſieht, ſo wird er ihr Sklave.

Hypolit. Ihr Sklave? Ich dächte ich würde zu viel Herz haben, als daß ich einen ſolchen Schimpf leiden würde. Ich fürchte mich ſo wenig vor ihnen, daß ich meine Kräfte mit ihnen meſſen will.

Proſper. Nein, du würdeſt überwunden werden. Dieſe Meineidigen würden dich ſelbſt im Schlafe anfallen.

Hypolit. O, ich würde mich rächen, wenn ich aufwachte.

Proſper. Du würdeſt dich unüberwindlichen Waffen bloß ſtellen. Der Macht ihrer Reizungen kann man nicht widerſtehen.

Hypolit. Womit könnte ich wohl ihre Schönheit vergleichen?

Proſper. Die kühlen Schatten im heißen Sommer, die Strahlen der Sonne im kalten Winter, das Meer zur Zeit der Windſtille, ein murmelnder Bach, der zwiſchen zwei grünen Ufern hinfließt, und der die Vögel bei der Wiederkehr des Frühlings zum Geſange einzuladen ſcheint; rühren unſere Sinne nicht ſo ſehr, bezaubern unſre Seele nicht durch ihre angenehmen Reizungen ſo ſtark, als die Schönheit der Frauenzimmer.

Hypolit. Haben ſie mehr Reizungen als die Federn des Pfauen? Als die Weiße des Schwans? Als der ſchöne Ring, der ſich um den Hals der ſeufzenden Taube mahlt? Hat der Regenbogen nicht muntrere Farben, und eine angenehmere Miſchung in ſeiner Verſchiedenheit, als die Frauenzimmer in ihrer Schönheit? Indeſſen ſo lange ich auch die Tauben, die Schwäne, die Pfauen, und den Regenbogen geſehen habe, ſo habe ich weder durch Geberden, noch durch Reden merken laſſen, daß mein Herr von ihrer Schönheit verwundet wäre, ob ich gleich darüber entzückt geweſen bin.

Proſper. Ach mein Sohn, mit dem weiblichen Geſchlechte iſt nichts zu vergleichen.

Hypolit. Es iſt alſo ſehr liebenswürdig?

Proſper. Und noch hundertmal gefährlicher. Wenn du alſo in dieſer

Digitized by Google

Gegend ein Frauenzimmer ſehen wirſt, ſo mußt du deine Augen verſchließen, gleich umkehren und mit hängendem Zügel davon fliehen, aus Furcht daß das Gift ihrer Blicke dich nicht tödte. Wirſt du dieſem Befehle folgen?

Hyppolit. Ja, mein Herr, ich werde ſie allenthalben als einen Gegenſtand des Schreckens fliehen.

Proſper. Es kommt hier auf dein Leben an.

Hyppolit. Allein, ſorgen Sie auch, daß ſich keine unterſteht, mich anzugreifen, denn ich würde mich zu rächen ſuchen, und ſollte ich auch mitten im Streite mein Leben verlieren.

Proſper. Ich werde dich gegen alle Anfälle in Sicherheit zu ſetzen ſuchen. Geh nur wieder in deine Höhle, lege dich ohne Aufhören auf das Leſen; Ich habe verſchiedene ſchöne Bücher dir in deine Höhle gelegt, darinn du ſtudiren, und dich vergnügen kannſt. Vor allen Dingen verbirg dich heute vor den Frauenzimmern. Morgen werde ich dir beſſere Neuigkeiten bringen. (Hyppolit geht.) Er geht recht zu gelegner Zeit. Da kommen meine beiden Töchter, die möchten ihn wider meinen Willen zurück gehalten haben.

Auftritt

zwiſchen Proſper und ſeinen Töchtern.

Proſper, Mirande, Dorinde.

Proſper. Was mag ſie antreiben, daß ſie mir gleich auf dem Fuße nachfolgen? Ich zittere. Allein warum? Sie ſind ja gut unterrichtet. Warum kommt ihr hieher, Mädchen?

Mirande. Die Luft iſt hier ſo friſch und angenehm.

Proſper. Nein, hier iſt ſie ſo warm, daß es für euch ſehr ſchädlich ſein könnte. Ihr lauft hier überdies offenbar Gefahr. Habt ihr ſchon vergeſſen, was ich euch geſagt habe.

Dorinde. Iſt der Mann hier in der Nähe?

Proſper. Stellet es euch ja oft vor, daß alles was nur Erſchreckliches ſein kann, alles Ungeheure, Häßliche, Schwarze, Verabſcheuungswürdige ſich hier befindet, und eurem Leben drohet. Die Tiger, die Löwen, die Leoparden, die Bären ſind euch nicht ſo gefährlich, meine Kinder, als der Mann.

Mirande. Ach, ich fürchte mich, er wird uns freſſen, oder todtſchlagen; laß uns fliehen.

Dorinde. Iſt dies hier keine Höhle?

Proſper. Ja, kommt ihr ja nicht zu nahe.

Digitized by Google

Dorinde. O, ich versichere, daß ich sie fliehen werde; er soll mich niemals kriegen.

Mirande. Aber bei dem Allen, warum sollen wir uns denn so sehr vor ihm fürchten? Wir sehen Sie ja ohne Schrecken an; und da sie uns bezeichneten, wie ein jedes Ding hieße, so haben Sie uns auch gesagt, daß Sie ein Mann wären.

Prosper. Solche Männer wie ich haben kein Gift mehr, welches dem weiblichen Geschlechte schädlich sein kann. Vernunft und Alter haben mir dies Gift benommen; Allein in der Jugend ist der Mann wild und grausam, und dann, Kinder, dann ist er eigentlich gefährlich.

Dorinde. Läuft er denn in den Büschen herum?

Prosper. Nein, aber er ist hitzig und verwegen; seine Hitze macht, daß er von Haus zu Haus läuft, Mauren ersteigt, Thüren einschlägt, und kurz, wenn er seine Wuth befriedigen will, so können ihn keine Schlösser, keine Gitter und keine Riegel zurück halten.

Dorinde. Ich möchte doch wohl einen jungen Mann haben, ob er gleich so garstig und wild ist; ich wollte seine Wuth wohl besänftigen. *)

Prosper. Wie wolleſt du es denn machen?

Dorinde. Nun — ich wollte ihm schmeicheln, ich wollte ihn von Morgen bis auf den Abend so streicheln und ihm solche Worte geben daß ich dächte, ich wollte ihn recht artig machen, und wir würden uns beide recht gut vertragen.

Prosper. Darauf verlaß dich nicht. Er würde seine Wildheit mildern, er würde sich angenehm und liebenswürdig machen, aber hernach würde er dich beißen, und du würdeſt in neun Monaten die Kennzeichen davon haben.

Mirande. Das garstige Thier!

Prosper. Damit er euch nicht anfallen kann, so macht euch nur aus dieser Gegend weg; nehmt euch in Acht, daß ihr nicht wieder hieher kommt. Dorinde folge du deiner Schwester Mirande hübsch, und du gieb auf sie Acht, ich sage es euch.

Auftritt

zwischen den beiden Schwestern,

die nach der Höhle des Mannes wieder umkehren.

Mirande. Dorinde.

Dorinde. Nu! und du kommst doch wieder auf den verbotenen Weg. Der Mann wird dich überfallen, und du wirst gebissen werden.

*) Auch dieser Schluß der Scene ist bei Dryden viel kürzer.

Digitized by Google

Mirande. Wenn er kommt, so werde ich davon laufen.

Dorinde. Ja, er kann dich doch wohl kriegen, du hast nur zwei Füße, er mag wohl viere haben.

Mirande. O, ich bin sehr leicht zu Fuße.

Dorinde. Ja, das wird dir nichts helfen.

Mirande. Weißt du Schwester, was wir thun müssen?

Dorinde. Uns hier weg machen.

Mirande. Nein; wir wollen hier alle Gegenden durchstreichen, und dann können wir ihn von ferne sehen, wenn er sich sehen läßt.

Dorinde. O komme wieder zurück, hier hat er seine Höhle.

Mirande. Schweig; ich will es wagen; so ein garstiges Thier er auch ist, so kann er doch, wenn er auch noch so böse ist, auf einmal mehr nicht als eine von uns beiden fressen.

Dorinde. Nein, aber er wird Eine nach der Andern fressen, das will ich wetten. Wir wollen uns seiner Wuth nicht aussetzen. Ich glaube, ich sehe ihn schon, ich glaube, ich höre ihn schon; ich zittre. Wenn er kommt, so werde ich ohnmächtig. Laß uns gehen.

Mirande. Ei, so bleibe doch.

Dorinde. Nein, nein.

Mirande. Du bist ein böses Mädchen. Wir wollen ihn wie einen Hasen in seinem Lager aufsuchen; da wollen wir ihn ansehen, ohne daß er uns sieht, oder wenn er uns auch sieht, so wird er doch nicht das Herz haben, sich zu rächen.

Dorinde. Das glaubst du?

Mirande. Ja, das glaube ich.

Dorinde. Aber dann werden wir ja unserm Vater ungehorsam.

Mirande. Wer wird es ihm denn wiedersagen?

Dorinde. Wenn er es auch nicht wiedererfährt, so thun wir doch nicht gut, wenn wir ihm ungehorsam sind. Alle seine Rathschläge sind für uns Befehle.

Mirande. Hierin wollen wir einmal unserm eignen Rathe folgen.

Dorinde. Ich wage es nicht.

Mirande. Schwester, willst du mich hören?

Dorinde. Nein, nein, wir müssen vor dem Manne fliehen.

Mirande. Warum sollen wir denn vor ihm fliehen, da wir gar noch nicht wissen, wie er aussieht?

Dorinde. Vielleicht —

Mirande. Wir müssen ja das Ungeheuer kennen, wenn wir uns vor ihm in Acht nehmen sollen.

Digitized by Google

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Dorinde. Du brennſt ja recht vor Begierde ihn zu ſehen.

Mirande. O ja.

Dorinde. Unter uns geſagt, ich habe ein ſo großes Verlangen danach, wie du. Wir ſind zwar unſerm Vater einen vollkommenen Gehorſam ſchuldig, aber ich habe faſt ſelber Luſt, ihm ungehorſam zu ſein. Es iſt als wenn mich ein natürlicher Hang heftig nach dem zöge, was uns ſo ſcharf verboten iſt.

Mirande. So geht es mir gerade. Ich würde ganz ruhig ſein, wenn er mir nichts geſagt hätte, aber nun iſt es mein Vergnügen, es kennen zu lernen, da es mir verboten iſt. Ich habe ein rechtes brennendes Verlangen danach.

Dorinde. Gehe nur immer ſachte voraus, und wenn du von ohngefähr den Mann gewahr wirſt, ſo bitte ich dich herzlich, gehe nicht weiter, ſondern gieb mir durch ein Zeichen Nachricht.

Mirande. Ja, ja. Wenn er mir wird nachlaufen oder was böſes thun will, ſo werde ich ihn ſo gut zu machen ſuchen, wie ich meinen Vater immer wieder gut mache, wenn er mich peitſchen will, und ich habe was verſehen; Ich will mich vor ihm auf die Erde werfen.

Dorinde. O, wenn er mir nachkommt, und er bringt mich nur nicht um, ſo will ich mir ihn recht anſehen, und wenn er mich auch beißen ſollte.*)

Auftritt

zwiſchen den beiden Schweſtern und Hypoliten.

Hypolit, Mirande, Dorinde.

Hypolit (erſcheint in der Thür ſeiner Grotte).

Die Bücher geben mir heute gar kein Vergnügen. Ich bin ſo unruhig! — Ich fühle ein gewiſſes Verlangen, eine gewiſſe unbekannte Unruhe, die mich quält —

Mirande. Sieh, ich glaube da iſt der Mann.

Dorinde. Nun müſſen wir die Flucht nehmen.

Mirande. Ich kann nicht.

Dorinde. Ich auch nicht.

*) Auch dieſe ganze Unterredung zwiſchen den beiden Schweſtern iſt mehr als noch einmal ſo lang, als bei Dryden. Auch tritt hier, nach dem Zwiegeſpräch, in dem engliſchen Stücke Veränderung der Scene ein. Hippolit erſcheint dann innerhalb ſeiner Höhle erſt allein und wird dann von den beiden Schweſtern aufgeſucht. Auch der Inhalt des Folgenden iſt in Allem dem Dryden'ſchen Texte nachgebildet, aber ebenfalls weit mehr ausgeführt.

Digitized by Google

Hypolit (ohne ſie zu ſehen.) Wenn hier auf Erden nichts Ueberflüſſiges gemacht iſt, wenn aus den Händen der Natur nichts umſonſt gekommen iſt, wie man mir gezeigt hat, ſo kann ich ſchließen, daß auch die Frauenzimmer nicht umſonſt da ſind.

Mirande. Mich dünkt, er redet.

Dorinde. Ja, du haſt ganz recht.

Hypolit (ohne ſie zu ſehen.) Sind nicht ſelbſt die Schlangen, wider welche ich ſtreite, darum da, daß ſie das Gift der Erde einſaugen. Dies iſt ſonder Zweifel ihr Geſchäft, und dies iſt auch die Urſache, warum mir Proſper geſagt hat, daß ich ihr Gift fürchten müſſe.

Dorinde. Schweſter, er kommt.

Mirande. O Himmel!

Hypolit (ohne ſie zu ſehen.) Indeſſen finde ich es ſehr wunderbar, daß er ſagt, ein Frauenzimmer ſtehe zwiſchen dem Engel und dem Manne.

Dorinde. Er ſpatzieret! Er hat zwei Beine wie wir! Nun fürchte ich mich nicht mehr ſo ſehr.

Mirande. Ich auch nicht.

Dorinde. Wie angenehm er ausſieht! Das allerliebſte Thier! ich muß näher herangehen.

Mirande. Nein, bleib hier; ſoll ich deinetwegen Schelte bekommen, daß ich dich habe in die Gefahr laufen laſſen. Sieh ihn dir von ferne an, ich will näher heran gehen.

Dorinde. Nein, Schweſter, das thue nicht; ich bitte dich herzlich; laß mich lieber die Gefahr wagen, denn ich kann es ihm an den Augen anſehn, daß er mich nicht beißen wird. Er hat kein Gift mehr.

Mirande. Komm zurück, er wird dich anfallen.

Dorinde. Du biſt wunderlich. Ich will es wagen.

Mirande. Er mag mich zuerſt freſſen.

Dorinde. Das kann ich nicht zugeben; ich habe dich zu lieb, als daß ich dich in dein Verderben ſollte laufen laſſen.

(Sie geht näher an ihn heran, und betrachtet ihn aufmerkſam.)

Mirande (zieht ſie zurück.) Pfui, Schweſter, Pfui doch; haſt du keine Scham mehr? ſchämſt du dich nicht, daß du ſo neugierig biſt?

Dorinde. Du biſt neugieriger als ich, ob du mich gleich ſchiltſt.

Mirande (zieht ſie noch ſtärker zurück.) Mit einem Worte, du ſollſt mir folgen, oder ich werde alles dem Vater ſagen.

Proſper (von ferne.) Mirande!

Dorinde. Hörſt du nicht, Schweſter? Geh doch, der Vater ruft dich.

Digitized by Google

Mirande. Nein er ruft dich.

Dorinde. Nicht doch, er ruft dich.

Mirande. Der Mann ſieht dich, komm.

Dorinde. Ich fürchte mich nicht mehr; Lauf du nur und höre was der Vater will, ich komme gleich nach.

Mirande. Lauf du nur zuerſt.

Dorinde. Ich werde ſchon laufen, wenn er mich rufen wird.

Mirande. Sie trotzt mir, aber es ſoll ihr leid werden.

Auftritt

zwiſchen Dorinden und Hypoliten.

Dorinde. Wenn ich auch ſterben ſollte, ſo muß ich ihn mir anſehen. Ich merke ſogar, daß mir ſehr warm wird.

Hypolit (ſiehet ſie.) Liebenswürdiges Geſchöpf! Dergleichen habe ich noch nicht geſehen. Wo ich nicht irre, ſo iſt dies ein Kind der Sonne, welches mit den Strahlen ſeines Vaters umgeben iſt, und in dieſe niedern Gegenden kommt, ein helleres Licht zu verbreiten. Meine Augen ſind von einem ſo ſchönen Schauſpiele bezaubert, und mein Herz empfindet ein ganz neues Vergnügen. Ich muß näher herangehen, — allein ich zittere. Dies iſt wohl ſonder Zweifel eins von den Thieren, die ich fürchten muß, eine von den Schönheiten, deren böſes Gift unſre Vernunft beunruhigt, uns zu tödten. Rede doch; du bewegſt mich; wer biſt du?

Dorinde (erſchrocken.) Ich weiß es nicht, — man ſagt — ich wäre ein Frauenzimmer.

Hypolit. Das habe ich wohl gemerkt. Himmel! wie erſchrocken bin ich.

Dorinde (mit unterbrochener Stimme.) Schönes Ungeheuer — ich bitte dich — habe Mitleiden mit mir; beiß mich nicht.

Hypolit. Bin ich denn ein wüthender Wolf, der nach Blute dürſtet?

Dorinde. Was weiß ichs?

Hypolit. Ich ſollte dich beißen? Ich wollte mir lieber alle meine Zähne ausbrechen, oder mir die Augen ausreißen. Deine Gegenwart gefällt mir, mein Haß iſt eingeſchlafen, obgleich das Frauenzimmer meine grauſamſte Feindin iſt.

Dorinde. Was iſt eine Feindin? Das habe ich niemals gehört; Ich kann dich verſichern, daß meine Augen noch nichts geſehen haben, welches ſie ſo entzückt hätte, als du. Ich fühle ich weiß nicht was, welches mich hieher zieht, wo du biſt. Ob ich gleich demjenigen beſtändig blindlings gefolgt bin,

Digitized by Google

der mir gesagt hat, daß ich dich fliehen soll, wenn du mir jemals ins Gesicht kämst; ob ich gleich wenn ich dich ansehe, viel Bewegungen, und eine Art eines traurigen Vergnügens empfinde, welches mir verboten ist, so wollte ich doch lieber sterben, als dich verlieren.

Hypolit. Der sanfte Ton ihrer Stimme durchdringt und rührt mich. Laß doch den schönen Mund noch einmal sprechen.

Dorinde. Das Glück dich zu sehen ist mir ein Glück, welches ich mit nichts vergleichen kann. Solltest du mir wohl was Böses thun können?

Hypolit (hitzig.) Nein, nein.

Dorinde. Aber ich glaube doch, du bist ein Mann; Sage, bist du einer? Heißt du so?

Hypolit. Ja ich gestehe es. Wenigstens hat man zu mir so gesagt.

Dorinde (erschrocken.) Ich bin verloren! wo soll ich hin?

Hypolit. Verloren? Warum denn? Wenn du dich vor mir fürchtest, so versichere ich dich, ich wollte dir zu Gefallen gern ein ander Geschöpf werden.

Dorinde (hitzig.) Nein, nein, ändre deine Gestalt nicht.

Hypolit. Aufrichtig zu reden, so bin ich eben so erschrocken, als du. Du hast dich gefürchtet, mich anzutreffen, und ich habe mich gefürchtet, dich anzutreffen.

Dorinde. Himmel! Eins ist vielleicht dem andern ein Gift.

Hypolit. Das verhüte Gott!

Dorinde. Sollten wir wohl sterben müssen, weil wir uns von ohngefähr einander getroffen haben?

Hypolit. Nein, wir werden nicht davon sterben; wir wollen nicht so schwach sein. Zwei Thiere von einerlei Art thun einander nichts Böses, ob sie gleich sehr giftig sind. Ich habe neulich gesehen, daß zwei Schlangen einander umschlungen hatten; sie tödteten einander nicht, sie thaten einander keinen Schaden, sie vereinigten sich vielmehr beide und schmeichelten einander. Wir wollen also nicht so gar sehr vor einander erschrecken. Wenn wir auch beide ein Gift in uns tragen, so haben wir nichts zu besorgen, wir können uns so gut mit einander vereinigen als die Schlangen. (Er betrachtet sie.) Deine Hand ist so wie meine Hand, kann ich sie anfassen?

Dorinde (erschrocken.) Nein.

Hypolit. Laß sie mich nur einen Augenblick anfassen.

Dorinde. Du brennst ja.

Hypolit. Ich weiß nicht was das ist. Ich fühle, indem ich dich anfasse, eine gewisse Krankheit, die mir gefällt.

Digitized by Google

Dorinde. Und wenn ich dich anrühre, ſo fühl ich auch ſo etwas, welches mich ſeufzen macht, und ich weiß die Urſache nicht. Ich habe meiner Schweſter und meines Vaters Hand oft angefaßt, und mein Herz hat noch niemals dieſe Reizung, und dieſe grauſame Unruhe empfunden. Sollten wir wohl ſo wie ein Paar Turteltauben ſein, die ich manchmal habe ſeufzen hören, wenn ſie ſich einander näherten? Dir iſt nicht wohl, ich beklage mich, daß ich zu gerührt bin, ich glaube den Tauben ging es eben ſo. Sie ſeufzten, hernach bezeugten ſie einander durch ein ſanftes Gemurmel ich weiß nicht was für ein Verlangen, und hernach ſchnäbelten ſie ſich mit innigem Vergnügen.

Hypolit. Sieh, gerade ſo müſſen wir es auch machen.

Proſper (hinter der Scene) Dorinde!

Dorinde. Himmel! dies iſt meines Vaters Stimme. Ja, ja, er ruft mich, ich muß folgen. Ach, er hat mir ſo oft befohlen, daß ich vor dir fliehen ſoll, und ich habe dich ſogar aufgeſucht. Dies iſt mein erſter Ungehorſam, dafür wird er mich wohl beſtrafen.

Hypolit. Ich bin auch ſtrafbar. Ich habe zum erſtenmale ſeine Befehle übertreten; aber es reut mich nicht. Du biſt Schuld daran. Allein ſo hart er mich auch dafür beſtraft, ſo glaube, er hat es mehr verdient, als ich, weil er wider die Wahrheit geredet hat. Wir ſollten einander tödten, wenn wir einander ſehen würden, und wir empfinden lauter Vergnügen, da uns das Geſchick zuſammenbringt. Wenn wir nun ſterben, nachdem wir einander getroffen haben, ſo kommt es gewiß daher, weil wir uns nun von einander trennen müſſen. *)

*) Dryden ſchließt die Scene (und gleichzeitig den II. Akt des Stückes) mit den Worten Hypolit's:

He said our meeting would destructive be,
But I no Death cut in our parting see.
(Exeunt several ways.)

Als eine komiſche Ungeſchicktheit des deutſchen Ueberſetzers mag hier noch erwähnt ſein, daß derſelbe nach den Schlußworten Hypolit's, ohne irgend welches Zeichen eines Abſchnittes, unmittelbar fortfährt: „Ich habe die Ehre, mich mit der tiefſten Ergebenheit zu nennen Ew. Gnaden unterthänigſter ꝛc.".

Im franzöſiſchen Original iſt dieſer Schluß, der an die Brief-Einleitung wieder anknüpft, durch die vorausgehende Bezeichnung: »fin des scènes anglaises« von dem dramatiſchen Theil getrennt.

Digitized by Google

VIII.

Verſuch

einer

Ueberſetzung

einiger Stellen aus Shakeſpears

Richard dem III.

(In: „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens". Vier und dreißigſtes Stück. Leipzig, Lankiſche Buchhandlung. 1755.)

Der II. Auftritt in der I. Handlung.*)

Heinrich der VI. aus dem Hauſe Lancaſter war nebſt ſeinem Prinz Eduard von dem Könige Eduard dem IV. aus dem Hauſe York und deſſen Bruder Richard, der in dieſem Auftritte noch als Herzog von Glocester erſcheint, des Thrones und des Lebens beraubet worden. Die Prinzeſſinn Anna war die Wittwe Eduards, Prinzens von Wallis, eines Sohns Heinrich des VI. Richard der größte Wüthrich, der jemals gelebt hat, liebte Annen. **) Dies wenige wird die ganze Scene ſelbſt verſtändlich machen. Der Schauplatz ſtellt eine Straße vor. Man bringt den Leichnam Heinrich des VI. getragen. Einige Wachen mit Hellebarden begleiten ihn, die Prinzeſſinn Anne folget als Leidtragende.

*) Auch dieſe Vorbemerkung rührt von dem unbekannten Ueberſetzer her. (vgl. S. 77.)

**) Daß der Ueberſetzer dies glaubt, trotz des von ihm mit überſetzten Monologs des Richard, iſt ſeltſam genug. Die Ueberſetzung ſelbſt (die erſte dieſes Stückes, wenn auch nur eines Theils davon) iſt, abgeſehen von einzelnen ſehr mißverſtandenen Stellen, noch leidlich fließend.

Digitized by Google

Anne. Setzt sie nieder, setzt sie nieder, eure erhabene Bürde, wenn man Etwas erhaben nennen kann, was in einen Sarg eingeschlossen worden: Damit ich einige Zeit den frühzeitigen Fall des tugendhaften Lancasters pflichtmäßig beweine. Armseliges, starkes, irdenes Bild eines frommen Königes! Asche des Hauses von Lancaster! Entseelter Ueberrest dieses königlichen Blutes! Vergönne, daß ich zu deinem Schatten flehe, die Klagen der armen Anne zu hören, der Gemahlin deines Sohnes, deines ermordeten Sohnes, der durch eben die Faust durchbohrt worden ist, welche diese Wunde gemachet hat. Sieh! in diese Oeffnungen, durch welche dein Leben davon geflohen ist, laß ich vergeblich den Balsam meiner müde geweinten Augen hineinfließen. Verflucht sei die Hand, welche diese tödtlichen Höhlungen gemachet hat. Verflucht sei das Herz, welches Herz genug gehabt hat, es zu thun. Ein viel schrecklicher Schicksal treffe diesen verhaßten Elenden, der uns durch deinen Tod elend gemachet hat, als ich den Nattern, den Spinnen, den Kröten oder einem andern kriechenden giftigen Gewürme anwünschen kann. Wird ihm jemals ein Kind gebohren, so gehe es unreif von seiner Mutter und sehe als eine Misgebuhrt und zu frühzeitig den Tag! Sein schändlicher und unnatürlicher Anblick erfülle die hoffnungsvolle Mutter mit Schrecken, wenn sie es sieht, und es sei der Erbe seines Unglückes! Hat er jemals ein Weib, so werde sie durch seinen Tod noch viel elender, als ich durch den Tod meines jungen Gemahls und den deinigen geworden bin! Kommt nunmehr und geht weiter nach Chertsey fort mit eurer heiligen Bürde, die ihr aus der S. Pauluskirche weggenommen habt, um sie dort zu begraben. So oft ihr von dem Gewicht derselben ermüdet sein werdet, so ruhet, und ich will indessen meine Klagen über den Leichnam des Königes Heinrichs ausschütten.

(Richard Herzog von Glocester kömmt.)

Glocester. Steht Träger und setzt ihn nieder!

Anne. Welcher unselige Zauberer beschwört diesen Feind, Handlungen der Andacht und Gottseligkeit zu verhindern?

Gloc. Böswichter! setzet den Leichnam nieder, oder ich schwöre ich will denjenigen zum*) Leichnam machen der nicht gehorchen wird.

Ein Wächter. Herr tretet zurück und laßt den Sarg vorbeytragen.

Gloc. Unverschämter Hund! steh, wenn ich es befehle. Halt mit deiner Hellebarde, oder ich schwöre, ich will dich niederschlagen und dich für deine Kühnheit mit den Füßen fort stoßen.

*) Einige üble Wortspiele sind bisweilen noch ein Fehler, welchen Shakespear dem verderbten Geschmacke seiner Zeiten schuldig ist. (Anm. des Ueberf.)

Digitized by Google

Anne. Was? Ihr zittert? Ihr alle fürchtet euch? Doch ach! ich tadle euch nicht, denn ihr seyd sterblich und kein sterbliches Auge kann den Teufel ausstehen. Fort! schrecklicher Sklave der Höllen! Ueber seinen sterblichen Leib allein hattest du Gewalt, seiner Seelen kannst du nicht schaden. Zurück also!

Gloc. Angenehme Heilige! sey um der christlichen Liebe willen nicht so grausam.

Anne. Abscheulicher Teufel! Ich beschwöre dich bei Gott, fort! beunruhige uns nicht! Denn du hast die glückliche Erde zu deiner Hölle gemacht. Du hast sie mit Flüchen über dich und mit tiefen Seufzern erfüllet. Wenn du Entzückung bei dem Anblicke deiner entsetzlichen Thaten fühlst, so sieh hier diese Probe deines Blutdurstes. Ach! Freunde seht, seht die Wunden des todten Heinrichs öffnen ihren schon starren Mund und bluten von neuem. Erröthe, erröthe, schrecklicher Barbar! Denn deine Gegenwart ist es, welche aus diesen kalten und leeren Adern, in welchen kein Blut wohnet, dieses Blut herauszwingt. Deine unmenschliche und unnatürliche Thaten fodern diese unnatürliche Ueberschwemmung auf. Gott! der du dieses Blut schufst! räche seinen Tod! Erde! die du dieses Blut trinkest, räche seinen Tod! Himmel! tödte den Mörder mit deinem Blitze! Erde! zerreiß und verschling ihn, wie du das Blut dieses guten Königes, welches sein von der Hölle geleiteter Arm vergoß, verschlungen hast.

Gloc. Prinzessinn, du kennest die Regeln der Menschenliebe nicht, welche Liebe für Böses, und Segen für Fluch wieder giebt.

Anne. Bösewicht, du kennest weder göttliche noch menschliche Gesetze. Keine Bestie ist so rasend, daß sie nicht einige Empfindung des Mitleidens fühlen sollte.

Gloc. Aber ich fühle keine und also bin ich auch keine Bestie.

Anne. Wie wunderbar, wenn die Teufel selbst die Wahrheit sagen!

Gloc. Noch viel wunderbarer, wenn die Engel so zornig sind! Erlaube, göttliche Vollkommenheit des weiblichen Geschlechtes, daß ich mich gegen die Beschuldigung dieser Laster vertheidigen möge.

Anne. Erlaube, ansteckendes Gift des männlichen Geschlechtes, wegen dieser bekannten Schandthaten, daß du Verfluchter dich selbst verfluchen mögest.

Gloc. Du, die du schöner bist, als die Zunge dich nennen kann, vergönne mir einige Geduld mich zu entschuldigen.

Anne. Du, der du abscheulicher bist, als dich das Herz denken kann, du kannst keine gültige Entschuldigung anführen, als wenn du dich selbst tödtest.

Digitized by Google

Gloc. Durch dieſe Verzweiflung würde ich mich ſelbſt anklagen.

Anne. Und dieſe Verzweiflung würde eine Entſchuldigung für dich ſein: denn du würdeſt ſodann die ungerechten Ermordungen andrer ſehr gerecht an dich ſelbſt rächen.

Gloc. Sage nicht, daß ich ſie ermordet habe.

Anne. So ſage denn, daß ſie nicht ermordet wurden, ſondern daß ſie todt ſind, und zwar teufliſcher Sklave durch dich.

Gloc. Ich tödtete deinen Gemahl nicht.

Anne. Er lebet gewiß noch?

Gloc. Nein, er iſt todt, und durch Eduards Hand ermordet worden.

Anne. Scheuſal, es ſind Unwahrheiten, die Königin Margaretha ſah deinen mörderiſchen Dolch, wie er von ſeinem Blute rauchete: eben dieſen Dolch, den du ſelbſt auf die Bruſt der Königin richteteſt, und deſſen Stoß deine Brüder noch ausſchlugen.

Gloc. Ihre verleumderiſche Zunge, welche die Schuld meiner Brüder meinem unſchuldigen Rücken aufbürdete, reizte mich hierzu.

Anne. Deine blutdürſtige Seele, die von nichts als Blutvergießen träumet, reizte dich hierzu. Haſt du nicht den König hier getödtet?

Gloc. Ich geſtehe es dir.

Anne. Du geſtehſt es mir noch, Wütherich? Gott geſtehe denn auch mir zu, daß du für dieſe deine Gottloſigkeit mögeſt verdammt werden. Ach wie freundlich, wie gnädig, wie tugendhaft war er nicht!

Gloc. Deſto geſchickter war er ein König im Himmel zu ſein, wo er auch nunmehr iſt.

Anne. Ja, er iſt im Himmel, wo du niemals hinkommen wirſt.

Gloc. Er danke mir alſo dafür, daß ich ihn durch meine Hilfe dahin geſandt habe. Denn er ſchickete ſich weit mehr für dieſen Ort als für die Erde.

Anne. Und du für keinen Ort als für die Hölle.

Gloc. Nein! noch für einen andern Ort, wenn ich ihn nennen darf.

Anne. Für einen Kerker.

Gloc. Für dein Schlafzimmer.

Anne. Elende Ruhe bewohne das Zimmer wo du ſchläfſt!

Gloc. Es ſei, wenn ich nur in deinen Armen ſchlafe.

Anne. Ja, ich hoffe es (ſpöttiſch).

Gloc. Und ich weiß es, doch gütige Anne laß uns dieſen hitzigen Streit unſers Witzes abbrechen, und etwas gelaſſener mit einander ſprechen. Iſt nicht derjenige, der dieſen frühzeitigen Tod dieſer Plantageneten

Digitized by Google

Heinrichs und Eduards verursachete, eben so sehr strafwürdig als derjenige der ihn vollzog.

Anne. Du warest zugleich die Ursache und das verfluchteste Werkzeug desselben.

Gloc. Deine Schönheit war die Ursache dieser Wirkung, deine Schönheit, die mich in meinem Schlummer verfolgte, auch den Mord der ganzen Welt zu wagen, wofern ich nur eine einzige Stunde in deinem zärtlichen Herzen leben könnte.

Anne. Käme dieser Gedanke in meine Seele, so schwöre ich dir, Mörder, diese Nägel sollten diese Schönheit von meinen Wangen herunter reißen.

Gloc. Diese Augen würden auch selbst die Ueberbleibsale dieser Schönheit nicht ausstehen können; doch du würdest sie in meiner Gegenwart nicht verwüsten dürfen. Wie die ganze Welt durch die Sonne ernähret wird, so werde auch ich durch deine Schönheit ernähret. Sie ist mein Tag! mein Leben!

Anne. Die Nacht verfinstere deinen Tag und Tod dein Leben!

Gloc. Verfluche dich nicht selbst schönes Geschöpfe. Du bist beydes!

Anne. Ich wollte, daß ich es wäre, mich an dir zu rächen.

Gloc. Es ist sehr unnatürlich, dich an demjenigen zu rächen, welcher dich liebet.

Anne. Es ist gerecht und vernünftig mich an demjenigen zu rächen, welcher meinen Gemahl tödtet.

Gloc. Derjenige, der dich deines Gemahls beraubte, Prinzessinn, that es, dir einen desto bessern Gemahl wieder zu geben.

Anne. Dieser Beßre athmet auf dem ganzen Erdkreiß nicht mehr.

Gloc. Er lebet, der dich weit stärker liebet als dich dein erster Gemahl lieben konnte.

Anne. Nenne ihn.

Gloc. Plantagenet. *)

Anne. Ja, so hieß er.

Gloc. Eben dies ist sein Name, aber er ist von einer weit bessern Art.

Anne. Wo ist er?

Gloc. Hier: (Sie spuckt ihn an) Warum spuckst du mich an.

Anne. Ich wollte es wäre tödtliches Gift für dich.

*) Das Haus York, aus welchem Richard war, stammte ebensowohl als das Haus Lancaster aus dem Plantagenetischen Stamme her. (Anm. d. Ueberf.)

Digitized by Google

Gloc. Niemals floß Gift aus einer ſo ſüßen Quelle.

Anne. Niemals hing Gift an einem häßlichern Gewürme. Weg aus meinem Geſichte! du vergifteſt meine Augen.

Gloc. Deine Augen, angenehme Prinzeſſinn, haben die meinigen angeſteckt.

Anne. Ich wollte ſie wären baſilisksiſch dich zu tödten.

Gloc. Ich wünſchte, ſie wären es, damit ich auf einmal ſterben möchte: Jetzund tödten ſie mich mit einem lebendigen Tode. Deine Augen haben aus den meinigen geſalzene Thränen erpreßt: Sie haben dieſelben mit einem Strome kindiſcher Tropfen geſchändet. Sie haben dieſe Augen entweiht, in welchen man niemals eine berente Zähre geſehen hat, wenn mein Vater York und Eduard, bei den erbärmlichen Klagen des Rutlands weinten, als der ſchwarze Clifford ſein Schwert über ihn ſchwang. Nie haben ſie geweint, wenn dein kriegeriſcher Vater, gleich einem weinenden Kinde, die traurige Geſchichte von dem Tode meines Vaters erzählte, und zwanzigmal von ſeinen Seufzern und Thränen unterbrochen wurde. Alle Wangen der Herumſtehenden waren naß, gleich den Bäumen auf welche der Regen herabtropfet. Doch mein männliches Auge allein verachtete dieſe ganze traurige Zeit über eine niedrige Zähre. Aber was dieſe Schmerzen nicht erzwingen konnten, hat deine Schönheit erzwungen und gemachet, daß ſich dieſe Augen blind geweint haben. Ich habe niemals weder bei Freund noch Feinden meine Bitten verſchwendet. Meine Zunge hat niemals die Schmeicheleien ſanfter Worte gelernet. Aber jetzt da deine Schönheit meiner Belohnung beſtimmt iſt, fleht mein ſtolzes Herz und dringt meine Zunge zu reden.

(Sie wirft einen verächtlichen Blick auf ihn.)

Lehre deine Lippen nicht ſoviel Verachtung. Sie ſind zu küſſen, nicht zur Verachtung geſchaffen worden. Kann dein rachbegieriges Herz nicht vergeben, ſieh, ſo leihe ich dir dieſes ſpitzige Schwerdt! Stoß, wenn es dir gefällt, es in dieſe treue Bruſt und treibe die Seele fort, die dich anbetet. Ich entblöße ſie zu dem tödtlichen Streiche. Ich beſchwöre dich demüthig auf meinen Knien; tödte mich!

(Er entblößt ſeine Bruſt, ſie richtet ſein Schwert auf dieſelbige.)

Ja, zögre nicht! denn ich, ich tödtete den König Heinrich. Aber deine Schönheit war es, die mich hiezu aufforderte. Ja! eile! ich habe deinen Jungen Eduard ermordet, aber dein himmliſches Angeſicht hat mich hiezu gereizt.

(Sie läßt das Schwert fallen.)

Hebe das Schwerdt oder mich auf.

Digitized by Google

Anne. Stehe auf, Heuchler! Ob ich gleich deinen Tod wünsche, so will ich ihn doch nicht selbst vollziehen.

Gloc. So befiehl denn, daß ich selbst mich tödten soll und ich will gehorchen.

Anne. Ich habe es bereits gethan.

Gloc. Dies geschah im Zorn. Befiehl es noch einmal und mit eben den Worten. Diese Hand, welche aus Liebe für dich, denjenigen den du liebtest, tödtete, soll aus Liebe für dich denjenigen tödten, der dich noch weit zärtlicher liebt.*) An beider ihrem Tod wirst du allein schuldig sein.

Anne. Ich wollte, ich kennte dein Herz.

Gloc. Es schwebt auf meiner Zunge.

Anne. Ich fürchte beide sind falsch.

Gloc. So hat niemals ein redlicher Mann gelebt.

Anne. Wohlan! stecke dein Schwerdt ein.

Gloc. So sprich denn, daß mein Friede mit dir gewiß sei.

Anne. Du sollst es hernach erfahren.

Gloc. Ich darf aber doch hoffen?

Anne. Alle Menschen hoffen, wie ich glaube.

Gloc. Ich bitte, trage diesen Ring. So wie dieser Ring deinen Finger umgiebt, so umschließt deine Brust mein Herz. Trage beide, denn beide sind dein. Darf dein armer dir gewidmete Sklave, sich nur eine einzige Gnade von dir ausbitten, so wirst du seine Glückseligkeit auf ewig befestigen.

Anne. Was für eine?

Gloc. Daß es dir gefällig sein möge, dieses sein trauriges Geschäfte ihm zu überlassen, der weit mehr Ursache hat, Leidtragender zu sein, und dich dafür nach Crosbyplace**) zu begeben. Wenn ich diesen edlen König in dem Kloster zu Chertsey feierlich werde begraben und sein Grab mit reuenden Thränen benetzet haben, so wird meine Pflicht dich mit der größten Geschwindigkeit wieder sehen. Ich bitte dich aus verschiedenen unbekannten Ursachen, erlaube mir diese Gefälligkeit.

Anne. Herzlich gern. Ich freue mich recht sehr, daß ich dich so voll Reue sehe; Traftel und Barkley geht mit mir.

Gloc. Wünsche mir noch wohl zu leben.

Anne. Mehr als du verdienst. Seit dem du mich gelehrt hast, gütig gegen dich zu seyn, seit dem glaube ich, habe ich dir schon bereits gesaget, daß ich dein Wohl wünsche. (Zwei gehen mit Annen ab.)

---

*) Im Original ist das Wortspiel noch weit stärker. (Anm. d. Ueberf.)

**) Ein Haus an der Bishopgate-street, welches dem Herzoge von Glocester zugehörte. (Anm. des Ueberf.)

Digitized by Google

Gloc. (zu den Trägern). Hebet den Leichnam auf.

Träger. Nach Chertsey, Herr?

Gloc. Nein, zu den Carmelitern, daselbst wartet bis ich komme!

(sie gehen mit dem Sarge fort.)

Gloc. Hat man jemals ein Frauenzimmer in dergleichen Gemüthsverfassung um Liebe gebeten? Hat man jemals ein Frauenzimmer in dergleichen Gemüthsverfassung gewonnen? Ich will sie besitzen — Aber ich werde sie nicht lange behalten. Was? Ich, der ich ihren Vater und ihren Gemahl tödtete? Sie in dem feindseligsten Hasse ihres Herzens zu erobern? Mit Flüchen in ihrem Munde? Mit Thränen in ihren Augen? Mit dem blutenden Zeugen meines Hasses neben ihr? Gott, ihre Gewissen, und alle diese Befestigungen wider mich? Und ich durch keinen andern Freund unterstützet, als durch den Teufel allein und die Blicke der Verstellung? Und doch sie zu gewinnen? — Alle Welt ist nichts! Ha! Hat sie bereits diesen tapfern Prinzen, Eduard, ihren Gemahl vergessen, den ich vor drei Monaten zu Tewksbury in meinem Zorn ermordete, der artigste und liebenswürdigste Herr, den die verschwenderische Natur gebildet hat: Jung, weise, muthig, vom ächten königlichen Geblüthe, den der ganze Kreis der Erde nicht wieder hervorbringen kann. Kann sie ihre Augen bis auf mich erniedrigen, der ich die goldene Blüthe dieses angenehmen Prinzen abgerissen habe? der ich sie zur Wittwe auf einem Lager des Elendes und der Schmerzen gemachet habe? Auf mich dessen ganzes All nicht der Hälfte von Eduarden gleich ist. Auf mich, der ich lahm und ungestaltet bin? Ich wette um mein armseliges Herzogthum, ich verkenne mich selbst jetzund. Bey meinem Leben, sie findet, ob ich gleich es nicht kann, daß ich ein bewunderungswürdiger wohlgewachsener Mensch bin. Ich will einen Spiegel besorgen, und ein oder ein paar Dutzend Schneider unterhalten, damit sie neue Moden, meinen Körper damit zu zieren, aussinnen mögen. Da ich mit mir selbst wieder ausgesöhnet worden bin, so will ich diese Aussöhnung mit einigen geringen Kosten unterhalten. Doch zuvor will ich den guten Mann dort in sein Grab bringen, und hernach mit Seufzern und Klagen zu meiner Geliebten zurücke kehren! Scheine fort, Sonne, bis ich mir einen Spiegel gekauft habe, damit ich unter der Zeit meinen Schatten, wenn ich gehe, übersehen kann.

Der IV. Auftritt in der IV. Handlung.

Nachdem Richard seinen Bruder Eduard IV. nebst diesen beyden Prinzen, seinen andern Bruder, den Herzog von Clarence, und noch viel andere, vornehme englische Herren hat umbringen lassen, so besitzt er nun-

Digitized by Google

mehr den Thron von England. Die Königin Margaretha, die Königin Eduard IV. Wittwe, und die Herzogin von York erscheinen in diesem Auftritte. Die erstere ist die Gemahlin Heinrich des Sechsten, aus dem Hause Lancaster, und die dritte die Mutter des nunmehrigen Königes Richards III., welche die Laster ihres Sohnes eben so sehr betrüben, als sie von der ersten verflucht werden. Der Ort der Handlung ist das königliche Hoflager. Die Anrede der Königin Margaretha bezieht sich auf das verfallene Glück der Gemahlin Eduard IV., die nothwendig ihre Feindin sein mußte, da sie diejenige Krone auf dem Haupte derselben hatte sehen müssen, die ihr zugehört hatte.

(Die Königin Margaretha kömmt.)

So schmelzt nunmehr dieß Glück und tropft zur Vermoderung in den Rachen des Todes hinab. Hierher habe ich mich klug verborgen, die Klagen meiner Feinde zu bemerken. Ich bin ein Zeuge ihres schrecklichen Schicksals. Ich gehe nunmehr nach Frankreich, und hoffe, daß die Folge desselben elend, schwarz und tragisch sein wird. Verbirg dich! unglückliche Margaretha! wer kömmt?

(Die Herzogin von York und die Königin Eduard IV. Wittwe kommen.)

Die Königin. Ach! meine armen Prinzen! meine zarten Söhne! Noch unaufgeblühete Blumen! ihr meine kaum empfundene Freude! Wenn eure zarten Seelen noch in den Lüften herum irren, und sie noch nicht ihr ewiges Heil zurücke hält, so schwebt auf euren lustigen Schwingen über mir und höret die Klagen eurer Mutter!

Die K. Margareth. Ja, schwebt über ihr! saget ihr, daß Recht um Recht den Morgen eurer Kindheit durch das Alter einer ewigen Nacht verdunkelt hat.

Die Königin. Meine Stimme ist durch so viel Elend heiser geworden, daß meine müde geseufzte Zunge verstummt. Ach! Eduard Plantageneta, warum bist du gestorben?

Die K. Margareth. Dein Plantagenet befreiet einen anderen Plantagenet. Eduard bezahlt für Eduarden die Schuld des Todes *).

*) Margaretha versteht unter den beiden Plantageneten und Eduarden Vater und Sohn. Der erstere beraubte Heinrichen IV. aus dem Hause Lancaster des Reichs und des Lebens. Sein Sohn Eduard ward durch Richarden getödtet und büßte dadurch gleichsam die Verbrechen seines Vaters. (Anm. d. Ueberf.)

Digitized by Google

Die Königin. O Gott, willſt du von ſo zarten Lämmern fliehen und ſie in den Rachen des Wolfes hinein ſtürzen! Gott? wann ſchlieffſt du bei einer ſo grauſamen That.

Die K. Margareth. Bei dem Tode des frommen Heinrichs und meines holdſeligen Sohnes!

Die Königin. Ach! daß du eben ſo geſchwind mein Grab würdeſt,

(ſie wirft ſich auf die Erde nieder.)

als du der Sitz der Melancholie werden kannſt. Dann wollte ich meine Gebeine verbergen und ſie nicht länger hier zurücke laſſen. Ach! wer hat mehr Recht zu ſeufzen als ich.

Die K. Margareth. Wenn ein alter Schmerz der ehrwürdigſte iſt, ſo gieb mir den Vorzug des Alters, und vergönne meinen Schmerzen den erſten Rang der Traurigkeit, wofern die Betrübniß der Geſellſchaft fähig iſt. Ich hatte einen Eduard bis ein Richard ihn tödtete: Ich hatte einen Gemahl bis ein Richard ihn tödtete. Du hatteſt einen Eduard bis ein Richard ihn tödtete. Du hatteſt einen Richard bis ein Richard ihn tödtete.

Die Herzogin. Ich hatte auch einen Richard und du tödteteſt ihn. Ich hatte einen Rutland und du halfſt ihn tödten.*)

Die K. Margareth. Du hatteſt auch einen Clarence und Richard tödtete ihn. Aus deinem Schooße iſt dieſe hölliſche Natter hervorgekrochen, die uns alle todt quält; dieſer Hund, der ſeine Zähne weit heraus blöckt, Lämmer zu würgen und ihr unſchuldiges Blut zu lecken; dieſer abſcheuliche Verwüſter göttlicher Geſchöpfe! Dein Leib hat ihn gebohren, uns in unſer Grab hinab zu ſtürzen. Wahrer, gerechter, nach Verdienſt belohnender Gott! ich danke dir, daß dieſer raubbegierige Wolf die Jungen ſeiner eigenen Mutter aufgefreſſen hat.

Die Herz. O Heinrichs Gemahlin! jauchze nicht über mein Elend! Gott iſt mein Zeuge, ich habe über das deinige geweinet.

Die K. Margareth. Trag es mit mir: ich dürſte nach Rache, und ich ſättige mich jetzund durch ihren Anblick. Dein Eduard, der meinen Eduard getödtet hat, iſt todt. Dein anderer Eduard iſt todt, meinen Eduard zu rächen. Der junge York iſt nur noch die Zugabe darzu, da beyde zuſam-

*) Es ſind Richard, Herzog von York, und Gemahl der Herzogin; Edmund, Graf von Rutland der jüngſte Sohn der Herzogin. Man würde dieſe Stelle und das Wortſpiel in den vorhergehenden Zeilen, welche dem Leſer außer dem Zuſammenhange des Stückes und ohne eine ermüdende Erzählung der Geſchichte unverſtändlich ſind, gar weggelaſſen haben, wenn man nicht gerne eine Lücke hätte vermeiden wollen.

(Anm. d. Ueberſ.)

Digitized by Google

men nicht der Größe meines Verluſtes gleich ſind. Dein Clarence, der meinen Eduard durchbohret hat, iſt todt und die Zuſchauer dieſes tragiſchen Spiels, Haſtings, Rivers, Vaughan, Gray*) modern frühzeitig erwürgt, in ihren finſtern Gräbern. Nur Richard lebt, dieſer ſchwarze Liebling der Höllen, den ſie allein als ihren Bevollmächtigten erhält Seelen einzukaufen, und ſie zu ihr hinab zu ſenden. Doch bald, bald nahet ſein ſchreckliches und unbeklagtes Ende. Die Erde berſtet, die Hölle brennt, die Feinde brüllen, und die Frommen bethen um Rache! Zerbrich, ich bitte dich Gott, zerbrich die Feſſeln ſeines Lebens und laß mich leben, daß ich ſagen kann: der Hund iſt todt!

Die Königin. Ach! du prophezeyhteſt**), daß die Zeit kommen würde, da ich dich bitten würde, mir dieſes giftige Inſekt, dieſes ſchändliche bucklichte Ungeheuer verfluchen zu helfen.

Die K. Margareth. Ja, damals war es, da ich dich eine hinwelkende Blüthe desjenigen Glückes das meine war, nannte, einen elenden Schatten, eine geſchminkte Königin, ein bloſes Bild desjenigen, was ich geweſen war, ein ſchmeichelndes Beiſpiel einer ſchröcklichen Pracht, eine bis an die Wolken erhabene, um deſto tiefer in den Staub zurücke geſtürzt zu werden, nur zum Geſpötte eine Mutter von zwei artigen Knaben, ein Traum des Vergangenen, eine prächtige Flagge, die das Ziel einer jeden feindlichen Kugel iſt, ein Gemälde der Hoheit, ein Hauch, eine Waſſerblaſe, eine Theaterkönigin, nur bloß die Scene auszufüllen. Wo iſt dein Gemahl? Wo ſind deine Kinder? Was ſind deine Freuden! Wer fleht zu dir? Wer kniet vor dir und ſpricht: Gott erhalte die Königin! Wo ſind die bückenden Großen die dir ſchmeichelten? Wo ſind die ſich zu dir hindrängenden Haufen, die dich begleiteten? Verlaß dieß und ſieh was du nunmehr biſt: Für eine glückliche Gemahlin, die bekümmerſte Wittwe: Für eine fröhliche Mutter, eine die da bejammert, daß ſie ſo hieß: für diejenige, die man um Gnade anfleht, eine, die ſelbſt demüthig darum fleht: Für eine Königin eine wirkliche Sklavin die mit Sorgen gekrönet iſt: Für eine, die mich verachtete, diejenige, die nunmehr von mir verachtet wird: Für die, die von allen gefürchtet wurde, diejenige, die ſich ſelbſt fürchtet: Für eine, die befahl, diejenige, der Niemand gehorchet. So iſt der Fluch der Gerechtigkeit auf dich gefallen, und läßt dich der Zeit zur Beute. Nichts iſt dir mehr übrig, als der Ge-

*) Alle dieſe ſind durch die grauſame Liſt Richards III. hingerichtet worden. (A. d. Ueberſ.)

**) In einer der vorhergehenden Scenen. (A. d. Ueberſ.)

Digitized by Google

danke, was du warſt und dich noch mehr zu quälen, der Gedanke, was du biſt. Du nahmſt mir meinen Rang, und nimmſt du nicht auch nunmehr den gerechten Antheil meiner Schmerzen? Nunmehr trägt dein ſtolzer Nacken die Hälfte meines aufgebürdeten Jochs. Ich ziehe ſogar mein ermüdetes Haupt aus demſelbigen heraus und laß dir ſeine ganze Bürde allein. Lebe wohl! Herzogin, und du unglückliche Königin. Dieſes Elend von England ſoll mir in Frankreich ein Lachen ſeyn.

Die Königin. Du, die du ſo geübt biſt im Fluchen, verziehe noch, und lehre mich, wie ich meinen Feinden fluchen ſoll.

Die K. Margareth. Flieh des Nachts den Schlaf und faſte am Tage: Vergleiche dein erſtorbenes Glück mit deinem lebendigen Weh: Bilde dir deine Söhne noch ſchöner ein als ſie waren, und denjenigen, der ſie tödtete noch häßlicher als er iſt: Die Vergrößerung deines Verluſts vergrößert die Schmähungen und wird dich lehren, wie du fluchen ſollſt.

Die Königin. Meine Worte ſind matt, beſeele ſie durch die deinigen.

Die K. Margareth. Dein Elend wird ſie gleich den meinigen ſcharf und durchdringend machen. (geht ab.)

Die Herz. Was hilft es dem Unglücke wortreich zu ſeyn?

Die Königin. Gönne dieſen vergeblichen Vertheidigern ihrer Clienten der Schmerzen, dieſen flüchtigen Erben einer erblos abgeſtorbenen Freude, dieſen armen athmenden Rednern des Elendes freien Lauf. Sie helfen nicht, aber ſie erleichtern das Herz.

Die Herz: Wohlan! ſo ſchweige denn nicht. Geh mit mir und laß uns meinen verfluchten Sohn, der deine zarten Söhne erſtickte, durch den Hauch ausgeſtoßener Schmähungen erſticken.

(Innerhalb der Scenen wird die Trommel gerührt.)

Ich höre ſein Geräuſche: Ueberſtröme ihn mit Verwünſchungen!

Der V. Auftritt.

(König Richard und ſein Gefolge kömmt.)

Der K. Richard. Wer hält mich in meinen Verrichtungen auf?

Die Herz. Sie, die da wünſchet, dich in ihrem verfluchten Schooß, für alle die Ermordungen, die du angeſtiftet haſt, Elender, erwürgt zu haben.

Die Königin. Du verbirgeſt noch dieſe Stirne mit einer goldenen Krone, auf welcher Stirn, wenn Recht Recht wäre, die Ermordung desjenigen Prinzen, dem ſie gehöret, und der Tod meiner armen Söhne und

Digitized by Google

meiner Brüder eingebrant werden ſollte? Sage mir, niederträchtiger Sklave, wo ſind meine Kinder?

Die Herz. Natter, giftige Natter, wo iſt dein Bruder Clarence und der kleine Eduard Plantagenet ſein Sohn?

Die Königin. Wo ſind Haſtings, Rivers, Vaughan, Gray?

Der K. Richard. Blaſt, Trompeter! ſchlagt Lärmen, Tambours. Laßt den Himmel nicht dieſes Weibergeſchwätze den Geſalbten des Herrn läſtern hören. Macht Lärmen, ſage ich!

(Es wird geblaſen und gedrummelt)

Zu der Königin u. Herz. Mäßiget euch und begegnet mir höflich oder ich will durch dieß kriegeriſche Gelärme euer Geſchrey bändigen.

Die Herzogin. Biſt du mein Sohn?

Der K. Richard. Ja, ich dank es Gott, meinem Vater und dir.

Die Herz. So höre mich denn.

Der K. Richard. Ich habe eben ſo wie du ein Gefühl, welches die Stimme der Schmähungen nicht ausſtehen kann.

Die Herz. Meine Worte ſollen ſanft und freundlich ſein.

Der K. Richard. Und kurz, meine liebe Mutter, denn ich muß eilen.

Die Herz. Du biſt ſo eilfertig? Ach! Gott! du weißt es, ich habe um deinetwillen Angſt und Schmerzen des Todes ausgeſtanden.

Der K. Richard. Und erſchien ich nicht endlich, dich zu erquicken?

Die Herz. Nein! ich ſchwöre bei Gott! du ſelbſt weißt es wohl. Du betrateſt die Erde, die Erde zu meiner Hölle zu machen. Deine Geburth war eine ſchmerzliche Bürde für mich. Eigenſinnig und ſtörriſch war deine Kindheit. Toll, wild und unſinnig war deine Jugend. Der Lenz des Mannes war Verwegenheit und vermeſſene Herzhaftigkeit, dein Herbſt iſt Stolz, Argliſt und Blutdurſt. Welche Stunde der Freude kannſt du mir nennen, die mich jemals in deiner Geſellſchaft entzückte?

Der K. Richard. Wenn ich deinem Auge ſo abſcheulich bin, ſo laß mich gehen, und dich nicht länger beleidigen.

Die Herz. Höre mich reden, denn ich werde dich nie wieder ſehen.

Der K. Richard. Laß uns gehen, du biſt allzu zornig.

Die Herz. Entweder Gott, der gerecht iſt, wird dich tödten ehe du als Sieger aus dieſem Kriege*) wieder zurücke kömmſt, oder ich werde unter

*) Richard III. war im Begriff wider Richmonden der ſeine Laſter zu rächen gekommen war, zu Felde zu gehen. (A. d. Ueberſ.)

Digitized by Google

der Laſt meines Schmerzens und meines zitternden Alters verſchmachten und dein Geſichte nicht wieder ſehen. Nimm doch daher meinen ſchrecklichen Fluch mit dir. Er drücke dich an dem Tage der Schlacht heftiger, als alle die Laſt der Rüſtungen, welche du trägſt! Mein Gebet kämpfe wider dich! die noch zarten Seelen der Kinder Eduards ſollen deinem Feinde Muth zu wiſpern und ihnen Glück und Sieg verſprechen! Blutig lebſt du, blutig ſtirb! Schande umgiebt dein Leben und Schande begleite deinen Tod!

(Sie geht ab.) *)

Wir wollen noch hier aus dem 3. Auftritte in der V. Handlung das ſchöne Gebet Richmonds anführen. Richmond war aus Frankreich gekommen den engliſchen Thron von der Laſt ſeines Tyrannen zu befreien. Die beiden Lager ſtehen einander gegen über. Es war die Nacht vor der Schlacht, in welcher Richard III. umkam. Richmond will ſich nunmehr einige Stunden niederlegen. Ehe er dies aber that, bethet er alſo:

„O du, für deſſen Feldherrn ich mich anſehe, blicke mit dem Auge „deiner Gnade herab auf mein Heer. Gieb ihnen dein zermalmendes „Schwerdt des Grimms in ihre Fauſt, daß es ſchwer auf den unrecht„mäßigen Helm unſerer Feinde herabfalle und ſie zerſchmettre! Mache „uns zu den Dienern deiner Rache! daß wir dir für deinen Sieg lob„ſingen. Du, dem ich meine wachende Seele anbefehle, ehe ich meine „müden Augen zuſchließe, ſchlafend und wachend, ſey ewig mein Schutz!

Der IV. Auftritt der V. Handlung.

(Die Bühne ſtellt den Platz zwiſchen Richards und Richmonds Zeltern vor. Richard und Richmond ſchlafen. Es erſcheint der Geiſt des Prinzen Eduards, Sohn Heinrich des Sechſten.)

Der Geiſt zu Richarden. Laß mich deine Seele bis an den Morgen quälen! Gedenke, wie du mich in dem Lenze der Jugend zu Tewsbury ermordet haſt! Verzweifle und ſtirb!

Zu Richmonden. Sei muthig Richmond, denn die beleidigten Seelen erwürgter Prinzen kämpfen für dich. Die Söhne des König Heinrich Richmond ſtärken dich.

(Es erſcheint der Geiſt Heinrich des VI.)

*) Die folgende Zwiſchenbemerkung iſt, wie die vorige, vom Ueberſetzer.

Digitized by Google

Der Geiſt zu Richard. Da ich ſterblich war, ward mein gesalbter Leib durch dich mit tödtlichen Höhlen durchlöchert. Denk an den Tower und mich! Verzweifle und ſtirb! Heinrich der Sechſte befiehlt dir: Verzweifle und ſtirb!

Zu Richmond. Fromm und tugendhaft, ſey Sieger, Heinrich, der dir die Würde des Königes verkündigte, erquickt dich in deinem Schlafe. Lebe und blühe!

(Es erſcheint der Geiſt des Herzogs von Clarence.)

Der Geiſt zu Richard. Laß mich deine Seele bis an den Morgen quälen. Mich elenden Clarence, der ich in ſüßem Weine ertränket wurde*), verrieth deine Betrügerey dem Tod. Denk morgen in der Schlacht an mich, und laß dein ſtumpfes Schwerdt fallen. Verzweifle und ſtirb!

Zu Richmond. Zweig des Hauſes Lancaſter! Die beleidigten Erben von York bitten für dich, dein guter Engel ſei im Streite dein Schild! Lebe und blühe.

(Es erſcheinen die Geiſter Rivers, Gray und Vaughan.)

Rivers zu Richard. Laß mich deine Seele bis an den Morgen quälen. Ich bin Rivers der zu Pomfret ſtarb: Verzweifle und ſtirb!

Gray zu Richard. Denk an Gray, und deine Seele verzweifle!

Vaughan zu Richard. Denk an Vaughan und ſtrafbar und zitternd vor Furcht laß deine Lanze fallen! Richard verzweifle und ſtirb.

Alle zu Richmond. Erwache und denke, daß unſere Schmach in Richards eigenem Buſen ihn überwinden wird. Erwache und gewinne den Tag!

(Es erſcheint der Geiſt des Lords Haſtings.)

Der Geiſt zu Richard. Blutig und ſtrafbar, erwache voll Qual, ein blutiger Streit endige deine Tage! denk an den Lord Haſtings! verzweifle und ſtirb!

Zu Richmond. Ruhige, ungequälte Seele, erwache, erwache! Waffne dich, kämpfe und ſiege für England!

(Es erſcheinen die Geiſter der zween jungen Prinzen.)

Die Geiſter zu Richard. Träume von deinen im Tower erwürgten Vättern! Laß uns Richard, laß uns in deinen Buſen hinein drikgen und dich mit Verderben, Schande und Tod ängſtigen! Die Seelen deiner Vättern befehlen dir, verzweifle und ſtirb!

*) Richard ließ ihn in einem Faß Malvaſier ertränken. (A. d. Ueberſ.)

Digitized by Google

Zu Richmond. Schlaf, Richmond, ſchlaf in Friede und erwache voll Freude! dein guter Engel ſchütze dich vor dem Blutdurſte des Tigers. Lebe und ſei die Wurzel eines glücklichen Stammes von Königen. Die unſchuldigen Söhne Eduards befehlen dir: Blühe!

(Es erſcheint der Geiſt Annens der Gemahlinn Richards III.)

Der Geiſt zu Richard. Richard, dein Weib, die unglückliche Anne, dein Weib, die niemals eine Stunde voll Ruhe an deiner Seite verſchlief, ſtöhrt dich und deinen Schlaf mit Bildern der Angſt. Denk morgen in der Schlacht an mich, und dein ſtumpfes Schwerdt falle aus deiner zitternden Hand! Verzweifle und ſtirb!

Zu Richmond. Schlafe ſanft, ruhige Seele! Träume von Glück und Sieg. Das Weib deines Feindes bittet für dich.

(Es erſcheint der Geiſt Buckinghams.)

Der Geiſt zu Richard. Ich war der Erſte, der die Krone auf dein Haupt ſetzete und war der letzte, der deinen Blutdurſt empfand. Denke mitten im Streite an Buckingham und ſtirb unter dem Schrecken deiner Verbrechen. Träume von Blut und Tod! Sterbend verzweifle, und verzweifelnd fliehe dein Hauch!

Zu Richmond. Ich ſtarb von allen verlaſſen, ehe ich dir helfen konnte, doch ermuntere dein Herz und fürchte dich nicht. Gott und die Engel kämpfen für Richmond und Richard ſtürzt von dem Gipfel ſeines Stolzes herab!

(Die Geiſter verſchwinden. Richard erwacht nach und nach aus ſeinem Traume.)

Richard. Gebt mir ein ander Pferd — verbindet meine Wunden — Ich danke dir Gott! — Ja, es war nur ein Traum. Ach! feiges Gewiſſen, wie quälſt du mich! die Lichter brennen dunkel — Iſt es nicht todte Mitternacht? Kalte Tropfen der Angſt ſtehen auf meinen zitternden Gliedern. Was? Ich fürchte mich? Es iſt ja Niemand um mich. Iſt ein Mörder hier! Keiner, außer ich. Mein Gewiſſen ſpricht mit tauſend verſchiedenen Zungen! jede Zunge erhebt ihre verſchiedene Stimme. Jede Stimme verdammt mich für einen Böſewicht! Ein Meineidiger, der große Meineidige. Ein Mörder, der abſcheulichſte Mörder in dem ſchrecklichſten Grad! Alle Sünden, die ich begieng, dringen durch die Riegel hindurch! Alle ſchrieen: Schuldig! Schuldig! Ich muß verzweifeln! Keine Kreatur liebt mich? und wenn ich ſterbe, keine Seele beklaget mich. Mich däucht, alle die Seelen, derer ich ermordet habe traten in mein Zelt und jede von ihnen rief die Rache des morgenden Tages über das Haupt Richards.

Digitized by Google

IX.

Aus unvollendeten Ueberſetzungen

von

Elias Schlegel, Bürger und A. W. Schlegel.

1. Ueberſetzungs-Probe von Joh. Elias Schlegel.

Elias Schlegel, in ſeiner Beurtheilung der v. Borck'ſchen Ueberſetzung des „Julius Caeſar“ theilte daraus als Probe die Rede des Marc Anton mit, da dieſer an Caeſar's Leiche des Himmels Rache an den Mördern verkündet. Gleichzeitig fügte E. Schlegel einen eigenen Verſuch, dieſe Rede zu überſetzen, hinzu; auch Er hatte in dieſer Probe den Alexandriner angewendet. Die Ueberſetzung lautet:

Du blutig Bißchen Staub, vergieb mir, daß ich heuchle
Daß ich ſo freundlich thu', und deinen Mördern ſchmeichle.
Zerſtörter Ueberreſt des größten Mann's der Welt,
Den je der Zeiten Fluch ans Tageslicht geſtellt!
Weh denen, deren Arm dein köſtlich Blut vergoſſen!
Bei dieſen Wunden hier, aus welchen es gefloſſen,
Die als ein ſtummer Mund aus rothen Lippen ſchreyn,
Ich ſolle Zung' und Wort zu ihrem Dienſte leihn,
Bey dieſen Wunden hier, hier will ich prophezeihen,
Von hier wird ſich ein Fluch durchs ganze Land zerſtreuen,
Daß bürgerliche Wuth und innerlicher Zwiſt
Italien zertheilt, und deſſen Glieder friſt.
Vernichtung, Mord und Brand ſoll ein Gebrauch auf Erden
Und was Entſetzen macht, ſoll ſo gewöhnlich werden,
Daß eine Mutter noch aus muntern Augen blickt,
Wenn ihr des Kriegers Arm den letzten Sohn erſtickt.
Der wilden Thaten Zahl wird das Erbarmen dämpfen,
Und Caeſar wird entbrannt nach Blut und Rache kämpfen.

Digitized by Google

Sein Geiſt voll Zorn und Grimm wird aus der Hölle gehn,
Und das Verderben wird zu ſeiner Seite ſtehn,
Er kommt, noch als Monarch Verheerung zu gebieten;
Und Krieg und Furien heißt er entfeſſelt wüthen:
Bis dieſer freche Mord, ſo weit die Erde geht,
In Menſchenaaſe ſtinkt, das um Begräbniß fleht. *)

2. Aus Bürger's Ueberſetzung des „Sommernachtstraum".

Einige Jahre nachdem G. A. Bürger's Bearbeitung des „Macbeth" erſchienen war, hatte bereits Aug. Wilh. Schlegel mit ihm ſich vereint, den „Sommernachtstraum" neu zu überſetzen. Aus dieſer gemeinſchaftlichen Arbeit iſt ein Bruchſtück von Bürger's Uebertragung ſpäter in der Allg. Literatur-Zeitung vom J. 1797 mitgetheilt worden. Es iſt die erſte Unterredung des Puck mit einem Elfen, welche nach Bürger lautete:

Elfe.

Betrügt mich nicht dein Wuchs, und all' dein Angeſtelle,
So biſt du ganz gewiß der arge Spukgeſelle,
Hans Schabernack, der ſchlau in allen Winkeln ſteckt,
In Keller, Küch' und Stall die Pächterdirnen neckt,
Die ſüße Milch benaſcht, und mit dem Rahm ſich futtert,
Macht, daß ſich athemlos umſonſt die Hausfrau buttert,
Daß Bier und Moſt nicht gährt, der Schuld iſt, daß bei Nacht
Der Wandrer irre geht, der wiehernd dann ſein lacht,
Doch denen, welche dich mein ſüßes Drollchen nennen,
Biſt du zur Hand, wenn ſie nicht fertig werden können.
Hab' ich's getroffen? He?

*) In der v. Borck'ſchen Ueberſetzung lautete der Schluß dieſer Rede:

Ja, Caeſar's Rachgeſpenſt, mit Teufeln an der Hand,
Kömmt aus der Höllen Glut ganz raſend heiß gerannt,
Und wird auf dieſes Land und unſre Raſereyen
Mit der Monarchen Stimm' Angſt und Verderben ſchreyen.
Er hetzt die Kriegeshund auf unſre Gränzen an,
Bis Niemand übrig bleibt, der uns beweinen kann.
Bis dieſer Meuchelmord der Erden Antlitz füllet,
Mit ſtinkend Menſchenaas, das nach Begräbniß brüllet.

Digitized by Google

Droll.

Getroffen just aufs Fell.
Ich bin, wie du errathst, der muntre Nachtgesell.
Ich scherz' um Oberon, und reiz ihn oft zur Lache,
Wenn ich dem raschen Hengst die Stute wiehernd mache.
Bisweilen stehl' ich mich mit schadenfrohem Sinn
Ins liebe Buttelchen der Frau Gevatterin,
Da lausch' ich in Gestalt der rothgebrühten Krabbe,
Und fahr' ihr, wenn sie trinkt, auf einmal an die Labbe.
Versprudelt wird alsdann das theure Cordial
Auf's glatte Außenwerk. Giebt wohl ein andermal
Die hochwohlweise Baas' den hochgeehrten Gästen
Ein Mordgeschichtchen ernst und andachtsvoll zum Besten,
So stell' ich dreygebein't und ähnlich auf ein Haar
Als ihren Sessel mich im nächsten Winkel dar.
Bedächtig setzt sie sich — Husch! vor den hochgeehrten
Entschlüpf' ich ihr und plumps! liegt sie auf ihrem Werthen.
Wie kreischt und lamentirt, wie krächst und sprudelt sie!
Verstohlen kichert erst nur noch die Compagnie,
Doch bald beschwören laut die kaum sich noch beherrschten,
Das sey bei Gott! ein Spaß zum wälzen und zum bersten.

A. W. Schlegel erwähnte noch fünfzig Jahre später seines so frühen mit Bürger gemeinschaftlich unternommenen Uebersetzungs-Versuches, und zwar in einem Briefe an den Buchhändler Reimer in Berlin, als dieser eine neue Auflage des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare vorbereitete. Schlegel forderte in diesem Schreiben Reimer auf, seinen (Schlegel's) Text, der von Tieck an vielen Stellen verändert worden war, wieder in seinem ursprünglichen Wortlaut herzustellen. Schlegel verweist hierbei auf Tieck's eigene Aeußerung in der Vorrede zum dritten Theil: daß jeder Uebersetzer seine eigene Manier habe, seine Art, die Sprache und den Vers zu brauchen. Schlegel stimmt den Tieck'schen Bemerkungen darüber vollkommen bei, und fährt fort:

„Sehr frühzeitig habe ich hierüber eine Erfahrung gemacht, da ich es unternahm, den Sommernachtstraum mit Bürger gemeinschaftlich zu übersetzen. Er besaß gewiß große Gewandtheit in Behandlung der Sprache

Digitized by Google

und Verſifikation, hatte aber eine ſtark ausgeprägte, oft übertreibende Manier. Ich ſah bald ein, daß ich die von ihm ausgearbeiteten Stücke gänzlich bei Seite legen müſſe, weil ſonſt ein ſchreiender Kontraſt zwiſchen ſeinem und meinem Antheil entſtanden wäre."

3. Fragment aus A. W. Schlegel's Ueberſetzung des Macbeth*).

Erſter Aufzug. Erſte Scene.

Ein freier Platz. Donner und Blitz. Drei Hexen treten auf.

Erſte Hexe.

Sagt, wann ich euch treffen muß:
In Donner, Blitz und Regenguß?

Zweite Hexe.

Wann der Wirrwar iſt zerronnen,
Schlacht verloren und gewonnen.

Dritte Hexe.

Noch vor Untergang der Sonnen.

Erſte Hexe.

Wo der Platz?

Zweite Hexe.

Der Heide Plan.

Dritte Hexe.

Da woll'n wir dem Macbeth nahn.

Erſte Hexe.

Ich komme, Murner.

Alle.

Molch ruft auch; — ſogleich!
Schön iſt wüſt und wüſt iſt ſchön.
Wirbelt durch Nebel und Wolkenhöhn!

Sie verſchwinden.

*) Abgedruckt in Aug. Wilh. von Schlegels ſämmtl. Werken, herausgeg. von Ed. Böcking. 4. Bd.

Digitized by Google

Zweite Scene.

Ein Lager bei Fores. Getümmel hinter der Scene. Der König Dunkan, Malkolm, Donalbain, Lenox, nebſt Gefolge treten auf. Sie begegnen einem verwundeten Soldaten.

Dunkan.

Wer iſt der blut'ge Mann? Er kann berichten,
So ſcheint's nach ſeinem Ausſehn, wie's zuletzt
Um die Empörung ſtand.

Malkolm.

Dieß iſt der Hauptmann,
Der, kühn und mannhaft, mich zu löſen focht
Aus der Gefangenſchaft. Heil, tapfrer Freund!
Sag was du weißt dem König vom Gefecht,
Wie du's verließeſt.

Soldat.

Zweifelhaft noch ſtand es,
Wie ein erſchöpftes Schwimmerpaar, ſich packend,
Die Kunſt erdrückt. Der grauſame Macdonwald
(Werth, ein Rebell zu ſein; denn um ihn ſchwärmen
Die wucherhaften Tücken der Natur
Zu ſolchem Thun) hatt' aus den Inſeln weſtwärts
Der Kern' und Gallowglaſſe Schar geworben;
Fortuna, lächelnd dieſem ſchnöden Kampf,
Schien eines Meuters Hure. Doch umſonſt!
Der tapfre Macbeth — er verdient den Namen —
Fortunen höhnend, mit gezücktem Stahl,
Der in des Blutgerichts Vollziehung dampfte,
Als Buſenfreund der Ehre, ſchlug ſich durch,
Bis er den Schurken traf:
Bot keinen Handdruck, ſprach kein Lebewohl,
Bis er vom Nacken bis zum Knie ihn durchhieb,
Und ſeinen Kopf auf unſre Zinnen ſteckte.

Dunkan.

O tapfrer Vetter! würdiger Vaſall!

Digitized by Google

Soldat.

Wie dorther, wo der Sonne Lauf beginnt,
Wohl Sturm und Wetter, ſchiffzertrümmernd losbricht,
So aus dem Brunnquell, der uns Heil verhieß,
Schwillt Unheil an. Merk, Schottenkönig, merk!
Kaum zwang das Recht, mit Tapferkeit bewehrt,
Die hurt'gen Kerne, Ferſengeld zu zahlen,
Als der Norweger Fürſt, den Vortheil ſpähend,
Mit blanken Waffen, friſch geworbner Schar
Aufs Neue Kampf begann.
— — — — — — — —

Der Refrain in dem Hexengeſange.

Miſcht, ihr alle! miſcht am Schwalle!
Feuer, brenn', und Keſſel, walle! *)

---

*) Schiller hatte dieſen Refrain (in der großen Hexenſcene des 4. Aktes) ganz in Eſchenburg's Ueberſetzung beibehalten, wo derſelbe lautet:

Rüſtig, rüſtig! nimmer müde!
Feuer brenne, Keſſel ſiede!

Bürger brachte mehr Hexencolorit hinein:

Lodre, brodle, daß ſich's modle,
Lodre Lohe, Keſſel brodle!

Am ſpukhafteſten lautet der Vers in der Bearbeitung von Leop. Wagner:

Holteri, polteri, ruck! ruck! ruck!
Feuerchen brenn! Keſſelchen ſchluck!

Schink, der in ſeinen dramaturgiſchen Fragmenten eine eigene Bearbeitung der Hexenſcenen mittheilte, ſagt ebenſo unpoetiſch als farblos:

Puh! puh! Würrel' Keſſel, puh!
Würrel' würrel' Keſſel, halt nicht Raſt noch Ruh.

Digitized by Google

X.

Goethe's

Bearbeitung von Shakespeare's

Romeo und Julia.*)

Erster Aufzug.

Erste Scene.

Vor Capulet's Hause.

(Die Diener des Capulet schmücken die Thür mit Lampen und Kränzen, und singen.)

Diener.

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran,
Hell sei das Haus!
Ehret die nächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Richtet sie aus.

Kommet ihr Freunde viel
Gastlich zu Tanz und Spiel,
Frei ist die Bahn!
Was er bereitete
Wohl ist's gethan.

---

*) Das Manuscript dieser für die Weimarische Bühne 1811 verfaßten Bearbeitung ist zum ersten Male von Ed. Boas („Nachträge zu Goethe's sämmtlichen Werken") vollständig abgedruckt worden. Für die gegenwärtige Mittheilung genügt es, diejenigen Scenen und Stellen wiederzugeben, in denen die eigentliche Arbeit Goethe's zu erkennen ist. Sie betrifft vorzugsweise den ganzen ersten Akt und den Schluß der Tragödie.

Digitized by Google

Seltſam gekleidete
Treten heran.

(Es kommen Masken und gehen ins Haus, bei der Wiederholung der erſten Strophe.)

Zweite Scene.

Romeo. Benvolio. Page.

Diener.

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran ꝛc.

Benvolio.

Uns zu erfriſchen gehen wir im Kühlen,
Wie kommen wir denn grad' in dieſe Straße?
Wo der verhaßte Name Capulet uns gleich
So übermüthig um die Ohren ſauſt,
Daß mir's vom Kopf herab durch alle Nerven,
Beſonders aber in den rechten Arm,
Mit ſolcher Heftigkeit herunter fährt,
Daß ich mich kaum enthalten kann zu ziehn,
Und erſt mit platter, dann mit ſcharfer Klinge
Das übermüthige Volk zum Schweigen bringe.

Diener.

Hoch lebe Capulet, Capulet nur hoch!

(Ab.)

Benvolio.

Verflucht Geſindel!

Romeo.

Halte Freund, halt an!
Für diesmal ſuche ſich dein Schwerdt die Scheide.
Beleidigt uns der feilen Knechte Schaar?
Des Brod ſie eſſen, deſſen Lied ſie ſingen.
Vermehre nicht die Spannung, die ſchon lange
Die Häuſer Capulet und Montague
Mit ehr'nen Armen auseinander hält;

Digitized by Google

Erneue nicht den Zwiſt, der dreimal ſchon,
Aus einem Nichts, aus luſt'gem Wort erzeugt,
Den holden Frieden unſ'rer Stadt zerrüttet.
Verona's graue Bürger mußten ſich
Entladen ihres ehrenfeſten Schmucks;
Und alte Speere in alten Händen ſchwingend,
Dem Haß, der unſ're Häuſer trennet, ſteuern,
Des dunkler Quell, geleitet durch die Zeit,
Im Fortgang ſtets ein breit'res Bett ſich wühlt.

Benvolio.

So halt ihn auf wer kann! mir iſt's unmöglich,
Wenn Feinde höhniſch jauchzen, zahm zu ſein.

Romeo.

Du kennſt des Prinzen Bann, den er noch jüngſt
Dem Unruhſtifter mächtig angedroht:
„Verſtört ihr je den Frieden dieſer Stadt,
„So büßt den Friedensbruch mir euer Leben!"
Als erſtes Opfer falle nicht mein Freund!
Laß uns das Recht auf unſrer Seite halten
Und zeigen, daß zum Frieden wir geneigt.
In dieſer Nacht bereitet Capulet
Ein hergebrachtes Feſt: Verona's Jugend
Iſt dort vermummt zu luſt'gem Tanz verſammelt.

Benvolio.

Du hätteſt Luſt, dich unter ſie zu miſchen?

Romeo.

Zerſtreuung iſt mir nöthiger als je.
Auf Roſalinden that ich zwar Verzicht,
Die meine Treu' und Liebe ſchlecht vergolten;
Ich ſchien Verzicht zu thun, und manches Mal
Verſcheuchte Meiſterin Vernunft, rief ſie
Des Tages Licht zu Hülfe, jenes Bild;
Doch wie die Sinne ſich am Abend ſanft
Und ſüß hervorthun, ſich als Meiſterinnen
Der Meiſterin zu zeigen: alſo tritt
Am Abend, in der Nacht, das holde Bild,

Digitized by Google

Dem ich mich unterwarf, hervor,
Und Hülfe brauch ich nöthiger als je.
Was denkst du, theurer Freund? Ergreifen wir
Der Masken Luft, willkommene Zerstreuung,
Und schließen uns an jene bunte Schaar?

(Indessen sind mehrere Masken in's Haus gezogen.)

Benvolio.

So ist es recht und so gefällt es mir!
Und ich gebiete meinem Grimm sogleich

(Er steckt den Degen ein.)

Sonst miedest du Gesellschaft, sahst kein Mädchen
Mit Leibes- und mit Geistesaugen an,
Als Rosalind' allein. Vergleiche nun,
Wie mancher Stern an diesem Himmel glüht:
Zeit und Vergleichung können vieles thun,
Daß alte Liebe welkt und neue blüht.

Romeo.

Vergeblich Reden! Nicht den Schmerz zu heilen,
Ihn zu vergessen komm, und laß uns eilen!

(zum Pagen.)

Nun schaffe Masken, Knabe. Rühre dich!

Page.

Gleich soll für euch gesorgt sein — und für mich.

(Ab.)

Dritte Scene.

Vorige. Mercutio.

Mercutio.

Wohin, wohin?

Romeo.

Du kommst uns eben recht.
Ein schneller Einfall rufet uns zum Fest,
Zu dem wir freilich nicht gerufen sind.
Wir geh'n uns zu vermummen, komm du mit!
Nimm einen Mantel, nimm ein fremd' Gesicht.

Digitized by Google

Mercutio.

Das laß ich bleiben. Alles hilft mir nichts!
Es kennt mich jedes Kind, ich weiß wie's zugeht.
Ich bin ein ausgezeichneter Mann; ich habe Charakter in Geſtalt und Stimme, im Gehen und Kommen, in jeglicher Bewegung.

Benvolio.

Freilich! dein Wänſtchen hat einen beſonders ſpitzfindigen Charakter.

Mercutio.

Ihr habt gut reden, ihr andern Zahnſtocher, ihr Bohnenſtangen! Ihr hängt Lappen auf Lappen über euch her: wer will euch daraus herauswickeln? Aber ich, mit dem ſchwerſten Mantel, mit der wunderbarſten Naſe, ich mag auftreten, wo ich will, gleich liſpelt einer mir hinter drein: da geht Mercutio! Bei meiner Treu, es iſt Mercutio! — Wäre das nicht höchſt ärgerlich, wenn es mir nicht zum Ruhm gereichte! denn da ich ein Mal Mercutio bin, ſo ſei ich denn Mercutio, und immer Mercutio. — Nun gehabt euch wohl! Macht eure Geſchäfte ſo gut es gehen will; ich ſuche meine Abentheuer auf dem Kopfkiſſen! Ein luftiger Traum ſoll mich erquicken, indeß ihr den Träumen nachlauft und ſie ſo wenig haſchen könnt als ich.

Dann bin ich friſch, wenn euch Aurora thränt,
Und ihr vor Müdigkeit, vielleicht vor Liebe gähnt.

(Ab.)

Romeo.

Laß ihn! denn ſo geziemt den Freunden auf das Beſte;
Ein jeder ziehe hin zu ſeinem eignen Feſte.

(Ab mit Benvolio.)

Vierte Scene.

Saal in Capulet's Hauſe.

(Maskenball.)

Capulet und Paris (im Geſpräch).

Paris.

Zu ſolchem Feſte ziemt ein feſtlich Wort.
Was ſagt ihr, edler Herr, zu meinem Werben?
Erlaubt, daß ich's hier feierlich erneue.

Digitized by Google

Kein Wunder, daß mich Juliens Glanz und Werth,
Der Allen leuchtet, mächtig an sich zieht.
Nicht rasche Neigung ist's: ein ganzes Jahr
Begleitet schon mein Auge diesen Stern.
Zwar vor mir selbst bescheid' ich mich, zu schweigen:
Denn Werth und Unwerth schätzet ihr am besten;
Allein des Aeußern darf ich wohl gedenken:
Verwandt bin ich dem Prinzen, jung und reich.

Capulet.

Ein doppeltes Gefühl erreget mir
Die ehrenvolle Werbung, junger Mann.
So gehts dem Vater. Wächst die Tochter auf,
Forscht er für sie nach einem würd'gen Gatten;
Doch kommt zuletzt der Augenblick, erscheint
Ein Jüngling, werth, sie mit sich heimzuführen,
Dann bebt das Vaterherz, und schwanket sorgenvoll;
Er fürchtet sie auf ewig zu verlieren,
Durch die in Enkeln er sich selbst gewinnen soll.

Paris.

Doch überwindet Weisheit solches Bangen.

Capulet.

Mein Zögern ist verzeihlich lieber Graf.
All' meine Hoffnungen verschlang die Erde,
Mir blieb nur dieses hoffnungsvolle Kind;
Doch werbt nur, werther Mann, sucht Euer Heil:
Mein Will', ist von dem ihren nur ein Theil.
Wenn sie aus Wahl in eure Bitte willigt,
So hab ich im Voraus ihr Wort gebilligt.

(Sie gehen nach dem Hintergrunde.)

Fünfte Scene.

Gräfin Capulet, Julia und die Wärterin (im Gespräch).

Gräfin Capulet.

Die Hochzeit, ja! das ist der Punkt von dem
Ich sprechen wollte. — Sag' mir, liebe Tochter,
Wie stehts mit deiner Lust dich zu vermählen?

Digitized by Google

Julia.

Noch träumt' ich nie von dieſer Ehre.

Wärterin.

Schön!

Eine Ehre! Hättſt du eine andre Amme
Als mich gehabt, ſo wollt ich ſagen: Kind,
Du habeſt Weisheit mit der Milch geſogen.

Gräfin Capulet.

Gut! denke jetzt daran! Mit einem Wort:
Der junge Paris wirbt um deine Hand.

Wärterin.

Das iſt ein Mann! mein Fräulein; ſolch' ein Mann
Als alle Welt — ein wahrer Zuckermann!

Gräfin Capulet.

Die ſchönſte Blume von Verona's Flor!

Wärterin.

Ach ja 'ne Blume! gelt, 'ne rechte Blume!

Gräfin Capulet.

Was ſagſt du? Wie gefällt dir dieſer Mann!
Dort ſteht er im Geſpräch mit deinem Vater;
Lies in dem Buche ſeines Angeſichts,
In das der Schönheit Finger Wonne ſchrieb;
Betrachte ſeiner Züge Lieblichkeit,
Wie jeglicher dem andern Zierde leiht,
Und wär' im Texte dunkel was geblieben,
Das lies am Rand in ſeinem Aug' geſchrieben.
Sieh zu! — Fühlſt du dem Grafen dich geneigt?

Julia.

Gern will ich ſehn, ob Sehen Neigung zeugt;
Doch weiter ſoll mein Blick den Flug nicht wagen,
Als ihn die Schwingen eures Beifalls tragen!

(Eine Maske fordert Julien zum Tanz auf.)

Digitized by Google

Sechste Scene.

Romeo. Benvolio.

Romeo.

Wer iſt das Fräulein, welche dort den Ritter
Mit ihrer Hand beſeligt?

Benvolio.

Weiß ich das?

Romeo.

O, ſie belehrt die Kerzen hell zu ſcheinen!
Wie in dem Ohr des Mohren eine Perle,
So hängt die holde Schönheit an den Wangen
Der Nacht, ſo hoch! wer dürfte ſie begehren? —
Sie ſtellt ſich unter den Geſpielen dar
Als weiße Taub' in einer Krähenſchaar.
Schließt ſich der Tanz, ſo nah' ich ihr, ein Drücken
Der zarten Hand ſoll meine Hand beglücken.
Liebt ich wohl je? Ihr Augen ſchwöret: Nein!
So ſchön wie ſie war keine, wird nicht ſein.

(Beide nach dem Hintergrunde.)

Siebente Scene.

Capulet und Tybalt (treten hervor).

Tybalt.

Nach ſeiner Stimm' iſt dies ein Montague.
Hol' meinen Degen, Burſch! Was wagt der Schuft,
So frazzenhaft vermummt hieher zu kommen,
Zu Hohn und Schimpfe dem Familienfeſt!
Fürwahr! bei meines Stammes Ruhm und Adel!
Wer todt ihn ſchlägt verdienet keinen Tadel.

Capulet.

Was habt ihr Vetter! welch ein Sturm! Wozu?

Tybalt.

Seht Oheim! der da iſt ein Montague.
Der Schurke drängt ſich unter eure Gäſte,
Und macht ſich einen Spott aus unſerm Feſte.

Digitized by Google

Capulet.

Iſt das der junge Romeo?

Tybalt.

Der Schurke Romeo.

Capulet.

Seid ruhig, Herzensvetter! Laßt ihn gehen!
Er hält ſich ſtets als wackrer Edelmann;
Und in der That, Verona preiſet ihn
Als wohlerzog'nen, tugendſamen Jüngling.
Ich möchte nicht, für alles Gut der Stadt,
In meinem Haus ihm einen Unglimpf thun.
Drum ſeid geduldig, merket nicht auf ihn.
Das iſt mein Will', und wenn du dieſen ehrſt,
So zeig dich freundlich, ſtreif' die Runzeln weg,
Die übel ſich bei einem Feſte ziemen.

Tybalt.

Kommt ſolch' ein Schurk' als Gaſt, ſo ſtehn ſie wohl.
Ich leid' ihn nicht.

Capulet.

Er ſoll gelitten werden,
Er ſoll! — Herr Junge, hört er das? Nur zu!
Wer iſt hier Herr? Er oder ich? Nur zu!
So? Will er ihn nicht leiden? — Helf' mir Gott!
Will Zwietracht ſäen? meine Gäſte ſprengen?
Den Hahn im Korbe ſpielen? Seht mir doch!

Tybalt.

Iſt's nicht 'ne Schande, Oheim?

Capulet.

Zu, nur zu!
Ihr ſeid ein kecker Burſch. Ei, ſeht mir doch!
Ihr macht mir's bunt. Traun, das käm' eben recht!
Seid ruhig, ſonſt will ich zur Ruh' Euch bringen!

(Geht in den Hintergrund.)

Digitized by Google

Tybalt.

Mir kämpft Geduld aus Zwang mit will'ger Wuth
Im Innern, und empört mein ſiedend Blut.
Ich gehe: doch ſo frech ſich aufzudringen!
Was Luſt ihm macht, ſoll bittern Lohn ihm bringen.
(Ab.)

Achte Scene.

(Der Prinz und Mercutio, vermummt, treten aus den vordern Couliſſen auf. Benvolio iſt aus dem Hintergrunde hervorgekommen.)

Benvolio.

Da iſt Mercutio! uns zu belauſchen
Kommt er hierher; doch es gelingt ihm ſchlecht:
Denn ich erkannt ihn gleich. Doch wer iſt mit ihm?
Ein edler Mann, ihn birgt die Maske nicht.
Mercutio ſoll mir leiden.
(An ihm ſanft vorbeigehend.)
Ein Mercutio,
Von jenen vielen, die ſich überall
An allen Straßenecken zeigen, der iſt hier.
Gegrüßt Mercutio!

Mercutio.

Stille, ſag' ich, ſtill!

Benvolio.

Wer iſt dein Partner?

Mercutio.

Stille, hörſt' du, ſtill!

Benvolio.

Wahrhaftig, er iſt ernſt! da geh' ich gleich hinein;
Wo Thoren ernſthaft ſind, da iſt nicht gut zu ſein.
(Ab.)

Prinz (ſeinen Tabarro entfaltend).

Wir brauchen uns nicht ängſtlich zu verhüllen:
Ich bin nicht hier, um unerkannt zu ſein.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Digitized by Google

Die beiden Häuſer, Capulet und Montague
Sie ſtören längſt die Ruhe meiner Stadt.
Nicht Strenge, nicht Gewalt bezähmten ſie;
Der Milde glückts vielleicht, ſie zu gewinnen.
Perſönlich will ich mich in ihre Feſte
Hinfortan miſchen; wenn ſie froh ſind, wend' ich
Ein freundlich, ein verſöhnend Wort an ſie.
Vielleicht geräth es beſſer als vom Thron.

Mercutio.

Dächte Jedermann wie Eure Hoheit, ſo müßte man zu Jedermann Eure Hoheit ſagen.

Prinz.

Gern theilt' ich meine Hoheit unter alle,
Wenn nur daraus ein ganzer Fried' entſtünde.

Mercutio.

Den ganzen Frieden ſchafft die Eine Hoheit.

Prinz.

So muß ich die nicht haben; denn der Friede
Will ſich in meiner Stadt noch nicht ergänzen.
Allein was hilfts! Was tauſendmal mißlungen,
Wird doch zuletzt dem Schickſal abgedrungen.

Mercutio.

Dem Schickſal wohl, nur nicht den Menſchen.

Das iſt eine verwünſchte Race. Es nimmt mich nur Wunder, daß nicht alle Knaben mit Schmarren auf die Welt kommen: denn ich habe in meinem Leben nichts ſchmarrenluſtigers geſehn, als unſre jungen Männer. Ihre Hand muß prädeſtinirt ſein, einen Degen zu führen: denn jeder greift gleich darnach, und da bleiben, wie Vögel an der Leimſtange, die Finger am Griff kleben, bis ſie mit Blut losgewaſchen werden.

Prinz.

Du ſchilderſt meine Stadt mit großer Kenntniß.

Mercutio.

Iſt's doch, als wenn alle Schneider in Verona Wundärzte wären, und man nur ſo vor die Werkſtatt treten dürfte und rufen: Heda,

Digitized by Google

Meiſter! Heda, Geſelle! Junge! Heraus mit euch Nadel und Zwirn, Nadel und Seide! Da flickt mir einmal den Arm, die Bruſt, den Bauch zu, ebenſo als wenn's alte Wämſer wären, die gelegentlich einmal ſo einen Riß kriegen.

Prinz.

Der Haß ſchafft Mordluſt, Mordluſt ſchaffet Haß.
Auf dich, Mercutio, ſetz' ich mein Vertrauen:
Du biſt mir nah' verwandt, gehörſt zu keiner
Der ſtreitenden Parteien, ob du gleich
Zu Romeo, zu den Montague's dich hältſt.
So wirke mir beſonders auf die Jüngern:
Der Alten Starrſinn macht es faſt unmöglich;
Denn Jugend iſt zwar heftig, doch verträglich.

Mercutio.

Verſucht will alles ſein: denn jede Nummer
Kann ihren Treffer, ihre Niete finden.

Prinz.

Beſiegt ward Liebe wohl ſchon durch Gewalt,
Doch nie der Haß, der Allgewaltigſte.
Deswegen ſuch' ich durch das holde, ſanfte,
Im Stillen mächt'ge Mittel der Vermählung
Die beiden Häuſer an mein Haus zu knüpfen.
Graf Paris wirbt um Capulet's Tochter Julia,
Und ich begünſtige die Werbung gern,
Er iſt, wie du, mir ein geliebter Vetter.
So fahre fort, Mercutio, mir zu dienen,
Der du in Scherz und Spaß Klugheit verbirgſt.
In trüber Zeit beſieget allermeiſt
Die Launen des Geſchicks ein heitrer Geiſt.

Mercutio.

So iſt's, mein Fürſt! Und ſo ſind jederzeit
Auch meine Poſſen eurem Dienſt bereit.

Neunte Scene.

Capulet, Tybalt und Mehrere.

Capulet.

Iſt's wahr, der Fürſt iſt hier?

Digitized by Google

Tybalt.

Du ſiehſt ihn dort.

Capulet.

Welch unerwartet Glück! Mir gnügt kein Wort —

Prinz.

Kein Wunder führet mich an dieſen Ort.
Ich mag das Haus von ganzem Herzen ſegnen
Wo Freud' und Friede lieblich ſich begegnen.
Seid alle mir gegrüßt, beſonders aber
Erblick' ich Vetter Paris gerne hier.

(Gegen Capulet gewendet.)

Er ſei euch wohl empfohlen, ſo wie mir.

(Der Prinz in dem Hintergrunde, Alle folgen ihm.)

Zehnte Scene.

Zimmer und Durchſicht auf den Saal.

*) Julia und Romeo (als Pilger verkleidet).

Romeo (indem er heftig Juliens linke Hand ergreift).

Ergreif' ich deine Hand, o gnadenreich
Und heilig Bild! Hier heftig und verwegen;
So ſind zwei Pilger, meine Lippen, gleich,
Den rauhen Druck zu büßen, ſchon zugegen.

(Er küßt ihre Hand.)

Julia.

Nein, Pilger, legt nichts eurer Hand zu Schulden.
Und ihrem ſittſam andachtsvollen Gruß;
Der Heil'gen Hand, ſie darf Berührung dulden,
Und treuer Händedruck iſt Pilger-Kuß.

Romeo.

Doch Heil'ge haben Lippen, Pilger auch.

*) Goethe hat in dieſer Scene, wie in vielen andern Stellen, den Text der Schlegel'ſchen Ueberſetzung geändert. In dieſer Scene ſind außerdem die ſpätern, bei Julia's Worten angemerkten Anweiſungen für die Darſtellung bemerkenswerth.

Digitized by Google

Julia.

Doch zum Gebet iſt einzig ihr Gebrauch.

Romeo.

O, ſo vergönne, theure Heil'ge! nun,
Daß auch die Lippen wie die Hände thun.
Voll Inbrunſt beten ſie zu dir: Erhöre!
Daß Glaube ſich nicht in Verzweiflung kehre.

Julia
(anmuthig ſtarr, wie ein Bild daſtehend, und vor ſich hinſehend).

Ein Heil'gen Bild, es pflegt ſich nicht zu regen,
Auch wenn es eine Bitte zugeſteht.

Romeo.

So bleib denn unbewegt, wie Heil'ge pflegen,
Derweil mein Mund dir nimmt, was er erfleht.
(Er küßt ſie auf den Mund.)
Dein Mund entnimmt die Sünde mir vom Herzen.

Julia (mit höchſter Anmuth gegen ihn bewegt).

Nun hat die Sünde ſich zu mir gekehrt.

Romeo.

Von mir zu dir? Der Vorwurf muß mich ſchmerzen.
Gieb ſie zurück!
(Küßt ſie.)

Julia.

Ihr küßt ja recht gelehrt.

Elfte Scene.

Die Vorigen, Wärterin, nachher Benvolio.

Wärterin.

Mama will euch ein Wörtchen ſagen, Fräulein.

Julia (in den Saal).

Romeo.

Wer iſt des Fräuleins Mutter?

Digitized by Google

Wärterin.

Ei nun, Junker,
Das iſt die gnädige Frau vom Hauſe hier,
Gar eine wackre Frau, und klug und ehrſam.
Die Tochter, die ihr ſpracht, hab' ich geſäugt.
Ich ſag' euch: wer ſie habhaft werden kann
Der hat von Glück zu ſagen.

(Wärterin in den Hintergrund, wo ihr Julia begegnet. Sie halten ſich zuſammen.)

Romeo (vorn).

Sie eine Capulet? O theurer Preis! Mein Leben
Iſt meinem Feind' als Schuld dahin gegeben.

Benvolio.

Komm, ſchon wirds leer! Vergieb mir, daß ich treibe.

Romeo.

So komm denn! wohl, ich gehe, doch ich bleibe.

Zwölfte Scene.

Vorige, Masken, zuletzt Capulet.

Capulet.

Nein! liebe Herrn, denkt noch an's Weggehn nicht.

Masken.

(Bekomplimentiren ſich mit ihm.)

Capulet.

Muß es denn ſein — nun wohl! Ich dank' euch Allen,
Ich dank' euch, edle Herren! Gute Nacht!

(Alle ab.)

Hieran ſchließt ſich (unverändert) die kleine Scene Julia's mit der Wärterin, in welcher Julia Romeo's Namen erfährt. Dann Verwandlung (nicht Aktſchluß) und es folgt die große nächtliche Scene im Garten vor dem Balkonfenſter. Für die eine Zeile, mit der Romeo hier ſich einführt, hat Goethe ihm den folgenden Satz zuertheilt:

Digitized by Google

(Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt!)
Wer weiß von Durst am Quell, der ewig kühlt?
Die Wunde schmerzt! Wer dächte sich die Narben.
Der Durstige, soll er am Quelle darben?
Nein! hier ist Wund' und Quell, und Schmerz und Heil.
Sei was es will, es werde mir zu Theil.

(Julia, aber hinter dem Fenster im Schleier.)

Doch still! was schimmert ꝛc.

Die Abweichungen im Texte sind in dieser Scene unerheblich. Die wichtigste Aenderung betrifft die Stelle, ehe die Wärterin (hinter der Scene) zum zweiten Male ruft. Nach den Worten Julia's

— — so laß mich morgen wissen,
Durch Jemand, den ich zu dir senden will,
Wo du die Trauung willst und wann vollziehn.

ist der nachfolgende Satz eingeschoben:

Romeo.

Das, was du wissen willst, ich weiß es schon:
Ich hab' es gleich bedacht, und zwischen uns,
Was soll das Schicken? Laß von Mund zu Mund
Geheimes wie Gewöhnliches uns wechseln.
Du kennst Lorenzo, jenen werthen Mann,
Der Allen beisteht, heil'ger Liebe voll,
Und alles richtet, schlichtet und vermittelt.
Auch dir ist er ein Vater, kennt dein Herz,
Dein schuldlos Herz, und hat gewiß schon oft,
Wenn du ihm kindlich beichtetest, gelächelt.
So komm' denn! Sieht er ernst und will er schelten,
Wird Liebe doch auch bei dem Heil'gen gelten.
Er legt die fromme Hand auf unsre Hände,
Und alle Sorg' und Furcht, sie hat ein Ende.

Julia.

So sei es denn! in Allem folg' ich gern,
Auch durch die Welt, dir meinem Freund und Herrn.

Digitized by Google

Erſt hiernach ertönt dann auf's neue der Ruf der Wärterin; mit Bezug auf Romeo's Vorſchlag fragt dann Julia ſpäter:

Um welche Stunde ſoll ich morgen kommen?

Romeo.

Sobald du kannſt; ich gehe gleich dahin.

Und hiernach fallen dann auch die letzten beiden Verſe Romeo's weg, worin er ſeinen Entſchluß verkündet, zu Lorenzo's Zelle zu gehen; und der erſte Akt ſchließt mit Romeo's Verſen:

Auf deinem Auge Schlaf, und Fried' in deiner Bruſt!
O wär' ich Fried' und Schlaf und ruht' in ſolcher Luſt!

Der zweite Aufzug wird dann mit Lorenzo's Monolog eröffnet. Dem Auftritt Romeo's folgt dann gleich der Auftritt Julia's (alſo mit Weglaſſung der langen Scenen zwiſchen Romeo, Benvolio, Mercutio, der Amme und Peter, ſowie der Scene zwiſchen Julia und der Amme). Der Vereinigung der beiden Liebenden durch Lorenzo folgt dann die erſte große Scene des dritten Aktes: der Kampf Mercutio's mit Tybalt, des Letztern Tod durch Romeo und Romeo's Verbannung durch den Ausſpruch des Prinzen. Ende des zweiten Aktes.

Der dritte Akt beginnt mit Julia's Monolog: „Hinab, du flammenhufiges Geſpann," dem ſich die große Scene zwiſchen Julia und der Wärterin anſchließt. Zwiſchen dieſer und der nächſten Scene iſt noch der folgende kleine Auftritt eingeſchoben:

Dritte Scene.

Lorenzo's Zelle.

Bruder Lorenzo. Page.

Page.

Ehrwürd'ger Vater! ſagt, wo iſt mein Herr?

Lorenzo.

Nicht weit, mein Sohn; doch kannſt du diesmal ihn
In ſeinem Schmerz nicht ſehn. Sei unbeſorgt.
Ich ſchaff' ihn aus der Stadt nach Mantua.

Digitized by Google

Du bleibeſt hier in ſeines Vaters Haus.
Wenn ſie ihm etwa Botſchaft ſenden wollten.
Was ich an ihn zu bringen habe, trägt
Mir gern ein Bruder unſers Ordens fort.

Page.

O laſſ't mich mit, ihm in der Noth zu dienen!

Lorenzo.

Du dienſt ihm beſſer, wenn du hier verweilſt.

Page.

Du feſſelſt meinen Leib an dieſen Ort;
Doch meine Seele zieht mit Romeo fort.
So früh wird ſolches Unglück mir geſandt,
In meinem Herrn als Knabe ſchon verbannt.
(Ab.)

Es folgen die beiden ſich anſchließenden Scenen des Originals, Lorenzo und Romeo, dazu die Amme. Schluß des dritten Aktes. (Die im Original noch folgende Scene bei Capulet, zwiſchen dieſem, der Gräfin und dem Grafen Paris, fällt aus.)

Der vierte Akt beginnt mit Romeo's Abſchied von Julia, dann folgt — nach dem Original — die Scene mit Julia, ihren Eltern und der Wärterin. Die nächſte Scene, in Lorenzo's Zelle, iſt weſentlich geändert. Die Scene ſpielt in Capulets Hauſe; Paris und Julia haben ein Zwiegeſpräch, erſt ganz am Schluſſe deſſelben kommt Lorenzo hinzu.

Die Scene lautet:

Fünfte Scene.

Julia. Paris.

Paris.

O Gunſt, in ſolcher Trauer mich zu ſprechen.

Julia.

Oft iſt die Trauer ſcheinbar, oft die Gunſt.

Digitized by Google

Paris.

Dein reines Herz, das weiß von keinem Scheine.

Julia.

Kein Herz iſt rein vor Gott, der alles kennt.

Paris.

Ehrwürdig iſt, wer ſich vor Gott erniedrigt.

Julia.

Auch Lieb' und Treue liegt in Gottes Hand.

Paris.

Laß deine mich aus ſeiner Hand empfangen,
Zur Kirche folge morgen mir getroſt.

Julia.

Der Kirche bin ich wohl bereit zu nahen,
Doch ich beſorg', im Vorhof zu verweilen.

Paris.

Was ſagſt du mir für Räthſel? Geht die Braut,
Geführt vom Bräutigam, nicht raſch hinein?

Julia.

Aus freiem Triebe wird ſie gern ihm folgen.

Paris.

O mache mir den harten Vorwurf nicht!
Ich warb zuerſt um dich bei deinen Eltern.
So handelt Einer, der für's Leben liebt;
Und hab' ich nicht bei dir auch ſchon geworben,
Wie lange ſchon! obgleich mit Worten nicht.
Mit meinen Dienern zog ich oft vorbei,
Und unter allen neigt ich mich am tiefſten,
Mein Roß war ſo gewöhnt an dieſe Straße
Daß es ſich bäumte, lenkt ich ſonſt wohin.
Dies alles haſt du wohl bemerken können,
Und haſt's bemerkt, und haſt mir meinen Gruß,
Anſtändig zwar, doch frei zurückgegeben,

Digitized by Google

Nachher zur Amme lächelnd. War's ein Wahn,
Ich glaubt', es gelte mir. Und so bestochen,
Warb ich bei deinem Vater; dieser wies
Mich an die Tochter, und noch zaudert' ich.
Dem zart'sten Werben wollt' ich deine Gunst,
Der freisten Liebe deine Hand verdanken.

Julia.

Nun aber stürmst du, wie mein Vater stürmt.

Paris.

Gar selten führt man Pläne rein hindurch,
Bald werden sie gehemmt und bald beschleunigt.
Und dieser Fall beschleuniget mein Glück!
Denn jetzt wird alles dringend — Tybalts Tod
Und Romeos Verbannung setzt Verona
Auf's neu in Aufruhr, wenn nicht unser Bund
Des Fürsten Macht, wie deines Hauses, gründet.

Julia.

Schön ist's, den Frieden seiner Stadt zu geben.

Paris.

Auch dieses Schöne sei dein Eigenthum.

Julia.

Es zu ergreifen fehlet mir die Kraft.

Paris.

Ach liebtest du, dich würde Liebe stärken.

Julia.

Ich liebe wohl, allein das macht mich schwach;

Paris.

Du liebst? und liebst du mich? O sprich nicht: nein!

Julia.

Vermied'nes Nein ist lange noch kein Ja!

Paris.

Wie kann unschuld'ger Mund so künstlich sprechen?

Digitized by Google

Julia.

Die Kunst ist süß, wenn sie den Schmerz verhüllt.

Paris.

Doch himmlisch, wenn sie Liebe kaum verbirgt. —
Ich scheide nun. Dies sei Beweis der Liebe.
Daß ich nicht bleibe, wenn so gern ich bliebe.

Sechste Scene.

Die Vorigen. Lorenzo.

Paris.

O theurer Vater! sei willkommen hier!
In Worten ficht die schöne Braut mit mir.
O! wenn sie dir das Herz eröffnet, lehre
Dies holde Herz, daß es sich zu mir kehre.
(Paris ab.)

Nach der Entfernung des Paris schließt sich nun die Scene an, in welcher Julia von Lorenzo den Schlaftrunk erhält. Gleich hier — nach Lorenzo's Abgang — folgt dann der Monolog Julia's, und indem sie den Schlaftrunk nimmt, schließt der vierte Akt. (Die weitern Scenen in Capulets Hause, die Entdeckung von Julia's vermeintlichem Tod ꝛc. fallen aus.)

Der letzte Akt ist mit dem des Originals im Scenengange fast ganz übereinstimmend, bis auf die Weglassungen in der Schlußscene. Im ersten Auftritt, da Romeo die Meldung von dem Tode Julia's erhält, ist für den Pagen eine längere Beschreibung des Ereignisses eingeschoben. Nach des Pagen Worten

Verzeiht die schlimme Botschaft, die ich bringe,
Ihr habt sie mir zur Schuldigkeit gemacht —

heißt es weiter:

Romeo.

Du, guter Knabe, träumest, oder ich.

Page.

Als ich es sah, da wünscht' ich mir zu träumen,
Verona's Gassen wogten, wie im Aufruhr,

Digitized by Google

Eins rief dem andern kläglich ſtaunend zu:
Daß Julia todt ſei, Capulet's Julia todt. —
Zur Leichenfeier tönten alle Glocken,
Und alles Volk ſtrömt' aufgeregt einher.
Da zogen hundert Mönche paarweis, wieder hundert,
Aus allen Klöſtern Mönche, ſtill vorbei,
Gebückt von Alter, grau, mit kahlem Scheitel,
Als wären ſie es, die zum Grabe ſchritten.
Dumpf war das Volk, wie jeglicher betroffen
Von dieſem würdig ſeltnen Leichengang.
Als aber nun herbei die Bahre ſchwankte,
Da ſprang ich auf zu einem Säulenſtuhl
Und an dem Schaft mich haltend, ſchaut ich nieder:
Da kam das Himmelsbild, erblaßt und lächelnd,
Als ſagte ſie: was haſt du Tod, an mir?
Sie lag im Brautgeſchmeide. Jedermann
Erwartete — man wollte ſie nicht todt —
Erwartete, daß ſie ſich regen ſollte.
Als aber nun der helle Tag die Augen,
Der Glockenklang die Ohren nicht erregte,
Die Sonne nicht zum ſtarren Herzen ſprach,
Da fing es an, rings um mich her zu ſchluchzen:
Ich weinte mit. Die Träger zogen hin,
Doch ich ertrug es nicht, von ihr zu ſcheiden,
Und eilte ſchnell durch richthaft enge Straßen
Voraus zum Kirchhof, drängte mit Gewalt
Mich in die Halle vor das Grabgewölbe.
Eröffnet ſah' ich da die eh'rnen Pforten,
Und Pater Lorenzo emſig und bemüht,
Das modernde Gewölb' zu rein'gen und zu räuchern.
Was ſag' ich viel! Ich hab' es ſelbſt geſehn,
In Tybalt's Nähe ward ſie beigeſetzt.

Auf die hiernach fortgeſetzte kurze Unterredung mit dem Pagen, Romeo's Scene mit dem Apotheker und des Lorenzo Begegnung mit dem Bruder Marcus, folgt dann die Scene in Capulets Familienbegräbniß. Die weſentliche Aenderung hierin beſteht, außer in dem gekürzten

Digitized by Google

und geänderten Schluß, darin, daß sowohl des Paris Page, wie auch Balthasar ganz weggelassen sind. —

Nachdem Paris und Romeo todt sind und Lorenzo im Grabgewölbe erschienen und in die erbrochene Gruft gestiegen ist, lautet der Schluß der Tragödie:

Lorenzo.

— — — — — — (Er steigt ins Begräbniß.)
Romeo bleich? — Wer sonst noch?
Wie Paris auch? und in sein Blut getaucht?
O welche unmitleid'ge Stund' ist schuld
An dieser kläglichen Begebenheit! —
Wo ist nun meine Weisheit, meine Sorge,
Und jeglicher Naturkraft inn're Kenntniß!
Zu solchem Zwecke las ich Blumen aus und Kräuter!
Mein guter Wille gegen dieses Paar
Hat solchen Jammerstand uns vorbereitet.
Hätt' ich mich ihrem Lieben widersetzt,
Sie abgestoßen, sie sich selbst allein
Und wilder Jugendhast anheim gegeben,
Nicht schlimmer hätt' es werden können, nie,
Als es nun hier vor meinen Augen liegt. —
Das Fräulein regt sich — —

Julia (erwachend).

Trostreicher Mönch! — Und wo ist mein Gemahl? —
Ich weiß recht gut, wo ich mich finden sollte,
Da bin ich auch. — Wo ist mein Romeo?

Lorenzo.

Schaut nicht umher! Kommt, Fräulein, flieht die Grube
Des Tod's, der Seuchen, des erzwung'nen Schlafs,
Und fasset euch in heiligem Ergeben!
Denn eine Macht, der Niemand widerspricht,
Hat unsern Rath vereitelt; komm, o komm!

Julia

Hinweg und laß mich schauen.

Digitized by Google

Lorenzo.

Hör' und ſieh!
Dein Gatte liegt zu deinen Füßen todt,
Und Paris auch. Komm', ich geſelle dich
Zu einer Schweſterſchaft von heil'gen Jungfrau'n
Frag nicht, verweile nicht!

Julia.

So war' es denn?

Lorenzo.

Es wird nicht anders. Fräulein, komm, o komm!

Julia.

Ja, geh nur! geh; ich folge dir ſogleich.

Lorenzo.

Ich ſchließe des Gewölbes eh'rnen Mund,
Er muß verſtummen, bis ich uns gerettet.

Julia.

So rette dich, und ich verſtumme hier.

Lorenzo.

Laß dich bewegen, Fräulein!

Julia.

Was iſt das?
Ein Fläſchchen feſt in meines Liebſten Hand?
Gift, ſeh' ich wohl, war ſein voreilig Ende.
O Böſer, alles trankſt du? keinen Tropfen,
Auch mir zu helfen, ließeſt du zurück?
Ich küſſe deine Lippen. Glücklich hängt
Vielleicht ein Tropfen Giftes noch daran,
Mich, deine Gattin, tödtend zu erquicken.
Noch warm ſind deine Lippen.

Lorenzo.

Zaudre nicht.

Digitized by Google

Julia.

Ich will nicht zaudern. O willkommner Dolch,
Die Scheide sei mein Herz, du, roste hier!

(Sie ersticht sich.)

Lorenzo (nach einer Pause).

Auch sie ist hin! damit bekräftigt werde,
Daß menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rath verstiebt zu Nichts,
Und Thorheit sieht sich vom Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich, oft
Gefährlicher als Böses unternehmen;
Die eh'rne Pforte mög' auch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Ende.

Digitized by Google

Einige Nachträge

und Berichtigungen.

S. 51, Zeile 7 muß es heißen: Umfang des Perſonals (ſtatt Anfang).

Zu S. 52. Hinſichtlich der alten Bearbeitung von Romeo und Julie bezieht ſich die Angabe „aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts" nicht auf uns bekannte Handſchrift dieſes Stückes, ſondern auf eine frühere Form deſſelben (wie auch S. 168 angeführt iſt).

Zu S. 142. Ueber die Alterations in England, namentlich über die dortigen Bearbeitungen von „Romeo und Julie" möge hier noch hinzugefügt werden, daß in London ſchon 1662 »Romeo and Juliet« mit einem glücklichen Ausgang gegeben wurde, ja daß man ſogar das Stück abwechſelnd mit tragiſchem und mit heiterm Schluſſe gab! (»Some Account of the English Stage«.)

S. 163, Zeile 16 muß es heißen: kennen lernen ſoll.

Zu S. 234. Die beſprochene erſte Aufführung des „Othello" in Berlin kann nicht, wie hier aus der Angabe der „Chronologie d. d. Theaters" geſchloſſen wird, die Schmid'ſche Bearbeitung geweſen ſein, weil in letzterer Othello ein Weißer iſt, während es bei der Berliner Aufführung heißt „Der Mohr von Venedig".

Zu S. 266. Friedr. Schink ging bei ſeiner Bearbeitung der Hexenſcenen von ſeiner Anſicht aus, daß Shakeſpeare für die Bühne durchaus umgearbeitet werden müſſe. „Macbeth", ſo ein großes Meiſterſtück es auch ſei, habe doch unter allen Shakeſpeare'ſchen Stücken am wenigſten Glück gemacht, und ein ſehr weſentlicher Grund dafür liege in den Hexenſcenen, „die am erſten des Schöpfungsgeiſtes des Bearbeiters bedürfen, um ſie uns wirkſam und intereſſant zu machen". Das einzige Mittel aber, dieſe von dem Stücke nicht zu trennenden Scenen für das tragiſche Intereſſe wirkend zu machen, wäre: „dieſe Hexen zu einer höhern Gattung

Digitized by Google

von Zauberinnen zu erheben; sie von der Seite der Straf-göttinnen erscheinen zu lassen".

Schink hatte also hier schon eine ähnliche Auffassung von der Sache, wie sie später Schiller zu seiner Umwandelung der Hexen veranlaßte.

S. 283, Zeile 2 muß es statt Anna Boleyn heißen: Königin Katharine.

Zu S. 299. In Schiller's Bearbeitung des „Macbeth" gehören zu den wesentlichen Abweichungen vom Original selbstverständlich die Hexen-scenen, namentlich die beiden Scenen des ersten Aktes. Was übrigens Schiller neben seiner eigenen hier eingefügten Poesie von dem Original hat stehen lassen, ist beinah Wort für Wort der Eschenburg'schen Uebersetzung entnommen. Auch in der großen Hexenscene des 4. Aktes ist nur wenig von der Eschenburg'schen Uebersetzung geändert.

Zu S. 303. In das Jahr 1810 gehört noch: „Macbeth", übersetzt von J. F. W. Möller. Hannover, 1810.

Zu S. 305. In Wien wurde „Romeo und Julie" 1816 nicht nach der Goethe'schen Bearbeitung aufgeführt sondern in der von West, welcher nur, (wie S. 324 angegeben ist) aus Goethe's Bearbeitung Einiges benutzte.

S. 310. Die hier stehende Anmerkung gehört auf die vorige Seite (309).

S. 320 ist die Anmerkung bezüglich der Aufführungen von West's (Schreyvogel's) Bearbeitungen durch die auf S. 337 enthaltenen Angaben zu vervollständigen.

Digitized by Google

Register.

Addison, über die komische Figur 40 Anm.; sein „Cato" 89. 204.
Aristoteles, Poetik, Streit um die „Regeln" 56. 76. 78 f. 101. 111. 129. 150.
Aufführungen, früheste, Shakespeare'scher Stücke 37. 41. 164. 165. 166. 167. Auf dem gegenwärtigen deutschen Theater 336 f.
Ayrenhof, v., dramatischer Schriftsteller, Eiferer gegen Shakespeare, 152. 271.
Ayrer, Jakob, 20 f. 35. 39. 43.
„ dessen „schöne Phänizia" 23. „Schöne Sidea" 25.

Bärmann, Nic., Uebersetzungen 322.
Bandello's Geschichte von Timbree di Cardona 23. 186. 190. Romeo u. Julie 216.
Bandissin, v., Uebersetzer Shakespeare's 308. 316. 317.
Beck's, H., „Quälgeister", Bearbeitung von „Viel Lärm um Nichts" 287.
Benda's Shakespeare-Uebersetzung 314.
Berlin, Aufführungen in, 234. 246. 256. 283. 284. 292. 298. 301. 308. 309. 337 u. 38. 340.
Benthem, L., erwähnt Shakespeare 62.
Bibliothek der schön. Wissensch., gegen die Uebersetzung Shakespeare's 99. 135.
Bock, Dramaturg, 238. Bearbeitung des „König Lear" 260.
Bodenstedt, Shakespeare-Uebersetzung 333 u. 34.
Bodmer, J. J., erwähnt Shakespeare 62. Dessen römische Dramen 205. 217. 269.
Borck, v., dessen Uebersetzung des „Julius Cäsar" 63. 203. 429. 473.
Braunschweig, Herzog v., s. Heinrich Julius.
Breslau, Aufführungen in, 139. 140.
Bretzner, dessen Bearbeitung von „Romeo u. Julie" 289.
Brockmann, Schauspieler, als Hamlet 138. 237. 246.
Brömel, Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke 271. 275.
Brooke, dessen Gedicht Romeo u. Julie 216.
Bürger, G. A., mit Shakespeare beschäftigt, 127. Bearbeitung von „Macbeth" 141. 272 f. 283. Sommernachtstraum 473.

Cäsar, J., von den „engl. Comödianten" in Dresden, aufgeführt 167. (S. Shakespeare und v. Borck.)
Cäsar, Drama von Bodmer 205.
„ Plan Goethe's 220. In Weimar unter Goethe's Leitung aufgeführt 300.
Catharina, die böse, von Ch. Weise 197.
Cinthio's Erzählung vom Mohren von Venedig 99.
Clown, der englische, 10. (S. Pickelhäring.)
Collin, dram. Dichter, dessen: Coriolan 299. Macbeth 304.
Cymbeline, der Stoff von, von M. Kongebl bearbeitet 191. Noch ältere Bearbeitung 192. Anm.
Cox, R., dessen »Bottom the Weaver« 178. 179.

Dalberg, Frhr. v., Bearbeiter Shakespeare'scher Tragödien 272. 278 f. 284. 287.
Deinhardstein, Bearbeiter Shakespeare'scher Lustspiele 323 u. 24.
Destouches, dessen Uebersetzung von Dryden's „Sturm" 78. 111 f.
Deutsche Comödianten 49. 53.
Devrient, Eduard, dessen Einrichtungen Shakespeare'scher Stücke 337 u. 38.
Diderot, dessen bürgerl. Schauspiel 104.

Digitized by Google

Dingelstedt's Bearbeitungen Shakespeare's 331. 332. 333. 337.
Döring, Heinrich, Shakespeare-Uebersetzungen 313. 321. 322. 324.
Dresden, Englische Comödianten daselbst 18. 41. 42. 166. Aufführungen in, 139. 166. 167. 174. 179. 253. 255. 266. 337 u. 38.
Dryden's Essay über die dramat. Poesie, und Urtheil über Shakespeare 84. „Cleopatra" 219. Bearbeitung des „Sturm" 78. 441 f.
Dyk, J. G., dessen „Coriolan" und „Thomas More" 282. 504.

Engel's Bearbeitung von „Viel Lärm um Nichts" 263.
Englische Comödianten 9. 16 f. 32. 41. 166.
Englische Comödien und Trag. 34. 38. 45. 53. 165. 166. 347. 369.
Englische Drama, das, gegen Gottsched vertheidigt 74. (Siehe: Lessing, Nicolai ꝛc.)
Englisches Theater 31. 141.
Eschenburg's Shakespeare-Uebersetzung 100. 134. 234. 243. 323. 477.
Esther, Comödie von der Königin, 29. 35. 39. 40. 347 f.

Farquhar, engl. Lustspieldichter, 105.
Feind, dramat. Dichter, 56. 60.
Fiorentino's Pecorone 11, Anm. 165.
Fischer, F. J., Dramaturg in Prag, 139. Dessen Bearbeitungen Shakespeare's 249. 252. 253. 254.
Fischer, Alex, Uebersetzungen 322. 323.
Frankfurt, Aufführung des „Lear" in, 140.
Französische Tragödie 58 f.

Garrik, Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke 142.
Gemmingen, O. v., Bearbeitung von Shakespeare's Richard II. 270.
Gerstenberg 101.
Gesta romanorum 165 Anm.
Goethe, Shakespeare-Enthusiasmus in Straßburg 122. Götz von Berlichingen 121. 126. 133. Rede zum Shakespeare-Tage 123. Plan zum J. Cäsar 220. Wilh. Meister und die Hamlet-Kritik 151. Bearbeitung von Romeo u. Julie 305. 478.
Göttinger Dichterbund 127.
Gotha, Aufführungen in, 139. 255.
Gotter's Romeo und Julie 259. Bearbeitung des „Sturm" 296.
Gottsched 54. 63. 69. 91.
Großmann's Bearbeitung der „Comödie der Irrungen" 251.
Gryphius, Andreas, 48. Dessen Peter Squentz 49. 52. 174 f.
Gutzkow's Bearbeitung von „Coriolan" 326.

Hamburg, Aufführungen in, 137. 217. 237. 246. 249. 251. 252. 255. 257. 259. 264. 267. 287.
Hamlet in Dresden aufgeführt 167; alte Bearbeitung des Hamlet 196. 415; Hamlet-Epoche in Deutschland 138. 140. 157, in Dresden u. Gotha 139, in Berlin 157. 246. (S. Shakespeare: Hamlet.)
Hanswurst 46. 58. 136. 223.
Haupt- u. Staatsaktion 54. 55.
Heinichen, C., Shakespeare-Uebersetzung 331.
Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig, 9 f. 30. 42. Dessen „Ehebrecherin" 11 f.
Herder, Beschäftigung mit Shakespeare 107. Uebersetzungen 199 Abhandlung über Shakespeare 110—121. Drama „Brutus" 110. Ueber Goethe's „Götz" 121. Gegner des forcirten Genie-Wesens 152.
Heufeld, dessen Bearbeitung des „Hamlet" 137. 230. 240. 243.
Hildesheim, englische Comödianten 19.
Holländische Comödianten 17.
Holtey's Bearbeitungen Shakespeare'scher Lustspiele 330.
Hutten, Ulrich v., dessen „Nemo" 37.

Interludes, die englischen, 32.
Jud, der, von Venedig, vermuthl. nach Shakespeare, 164. 409.

Karlsruhe, Aufführungen in, 336. 337 u. 38.
Kaufmann, Ph., Shakespeare-Uebersetzung 321.
Keller, A., u. M. Rapp, Shakespeare-Uebersetzung 326.
Klay, J., Nürnberger Dichter 47.
Klingemann, Bearbeitung des Hamlet 305.
Klinger, M., 131 f. 138. 146.
Kongehl, Michael, dessen „vom Tode erweckte Phönizia" und „unschuldig beschuldigte Innocentia" 185. 191. 383.

Digitized by Google

Kyd, Th., engl. Dramatiker, dessen spanish tragedy nachgebildet, 22.

Lear in Dresden aufgeführt 167. (S. Shakespeare.)
Leipzig, Aufführungen in, 139. 217. 253.
Lenz, Reinhold, 123. 128. 138. Dessen Bearbeitung von »love's labour's lost« 232.
Lessing, G. E., empfiehlt das englische Drama 81. Seine kritischen „Beiträge" 80 u. 81. Seine Lustspiele 80. Vertritt Shakespeare gegen Gottsched und die französ. Klassiker 88 f. Theatral. Bibliothek 83. Miß Sara Sampson 85. 136. Literatur-Briefe 88. 91. Minna v. Barnhelm 105. Dramaturgie 102. Ueber Wieland's Shakespeare-Uebersetzung 103. Ueber Voltaire's Zaire und Shakespeare's Romeo und Julie 102. Ueber Weiße's Richard III. 93. Ueber Diderot 104. Beabsichtigt »the London prodigal« zu bearbeiten 140.
„Liebeskampf" (Fortsetzung der „Engl. Comedien u. Trag.") 45.
Lillo's „Kaufmann von London" 85 f.
Lohenstein, C. v., 49. Dessen „Cleopatra" 171.

Mannheim, Aufführungen in, 140. 272. 284. 287.
Marlowe, Chr., 32. 41. Dessen „Jude von Malta" 165. 167.
Mencken's Gelehrten-Lexikon erwähnt Shakespeare 41.
Mendelssohn, Moses, über Shakespeare, 91.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Musik zum Sommernachtstraum 325.
Merck, über die Shakespeare-Nachahmer 131.
Meyer, F. L. W., Schröders Biograph 252. 264. Bearbeitung von „Cymbeline" 268.
Meyer, Uebersetzer und Bearbeiter der Shakespeare'schen Schauspiele 311.
Moralitäten, die, in England, 31.
Morhof's früheste Erwähnung Shakespeare's 60.
Müller, Maler, 130.
München, Aufführungen in, 140. 337 u. 38.
Münster, engl. Comödianten daselbst, 19.

Neuber, Caroline, 55. 58.
Nicolay, Fr., 77 Anm. 78. 83. 87 Anm.

Niederländische Comödianten 17.
Nürnberg, Theater in, S. 19. 20. 31.

Oper, Anfänge derselben 47. Aufschwung 53. 55.
Opitz, M., 47. 56.
Ortlepp, Shakespeare-Uebersetzung 223.

Pandin, Beauregard, Bearbeiter Shakespeare'scher Stücke, 309. 310.
Phänizia, die schöne, von J. Ayrer 23.
Phönizia, die vom Tode erweckte, von M. Kongehl 185.
Pickelhäring 40. 46. 223.
Pope, Alex., Shakespeare-Ausgabe 76. 207. Ueber Shakespeare 97.
Posset, Jahn, der „englische" Narr 22. 28.
Prag, Aufführungen in, 137. 139. 237. 253.

Rapp u. Keller's Shakespeare-Uebersetzung 326.
Rich, Barnaby, dessen „Apolonius und Silla" 184.
Rollenhagen, dessen Comödie »Amantes amentes« 36, Anm.
Romeo u. Julietta in Dresden aufgeführt 167. Alte Bearbeitung 168. 503. (S. Shakespeare.)
Rowe, Nic., Shakspeare-Ausgabe 76.

Sachs, Hans, 6 f.
Schäferspiele 45.
„Schaubühne Engl. u. Französ. Comödianten" (1670) 55.
Schiller, Fr., Die Räuber 143 f. Von Shakespeare beeinflußt 144. Seine Studien an Shakespeare'schen Charakteren 145. Charakterisirt das engl. und französ. Drama 146. Fortschritte im Fiesko 146. Rückkehr zum bürgerl. Drama, Kabale u. Liebe 147. Beziehungen zu Lessing und zu Lillo 147. Will „Timon v. Athen" bearbeiten 149. Seine Macbeth-Bearbeitung 149. 167. 298. 504. Don Carlos 149. Ueber Aristoteles 150. Ueber Shakespeare's englische Historien 151. Ueber Schlegel's Uebersetzung 157. Othello-Bearbeitung mit Voß 157. 301. Shakespeare's „J. Cäsar" und Schiller's Tell 158 f.
Schink, Fr., Dramaturg, über Shakespeare 152. Bearbeitungen 266. 267. 284. 477. 503. Marionettenspiel „Prinz Hamlet" 298.
Schlegel, Joh. Elias, 61. 73. 472.

Digitized by Google

Schlegel, Aug. Wilh., Shakespeare-Ueberſetzung 153. 154 f. 207. 292. 293 f. 314. 315. 319 f. Erſte Aufführung einer Schlegel'ſchen Ueberſetzung 157. 298. „Julius Cäſar" nach Schlegel in Weimar aufgeführt 300. Eine neue Epoche durch Schlegel's Ueberſetzung eingeleitet 159. Differenzen mit Schiller 157. Fragmente der Macbeth-Ueberſetzung 475.

Schloſſer, J. G., Schreiben an Lenz 130.

Schreyvogel (Weſt), Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Stücke 319. 320. 324. 504.

Schröder, Fr. Ludw., Schauſpieler in Hamburg 137. 249. Seine Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Stücke 138. 237 f. 241. 246. 249. 250. 255. 257. 259. 266. 367. 269. 272. 283. 287. Sch.'s „Ring" (nach Farquhar) 106.

Schweuter, Dan., deſſen P. Squenz 175. 178.

Shakeſpeare, in Deutſchland 23, Anm. 28. Zum erſten Male genannt 60. Von Feind erwähnt 60; von Mencken und Jöcher 61; von Benthem und von Bodmer 62. Von Gottſched beurtheilt 61. 69 f. Von Elias Schlegel mit Gryphius verglichen 61. Lebensbeſchreibung und Beurtheilung in der Zeitſchrift „Neue Erweiterungen" ꝛc. 74. 77. Auf das deutſche Theater gebracht 134. 136 f. Ueber die Bearbeitungen ſeiner Stücke 153. 342 f. Shakeſpeare auf der engliſchen Bühne 141 f. 503. Auf dem gegenwärtigen deutſchen Theater 335 f.

Ueberſetzungen und Bearbeitungen:

a. Ueberſetzungen der ſämmtl. Schauſpiele: von Eichenburg 234. Mannheimer Ausgabe 236. Voß u. Söhne 303. 308. Meyer 311. Benda 314.

Bei Sollinger in Wien 314. Schlegel u. Tieck 315. 334. Julius Körner u. A. 321.

Leipzig, bei G. Wigand (ſpäter Klemann) 322. — Ernſt Ortlepp in Stuttg. 323. — Ad. Keller u. M. Rapp 326.

Volks-Ausgabe herausgeg. von Moltke, 333. — Hildburghauſen (Dingelſtedt, W. Jordan u. ſ. w.) 333. — Brockhaus (Bodenſtedt, Gildemeiſter ꝛc.) 334.

b. Unvollſtändige Ueberſetzungen der Schauſpiele: Wieland, Sh. Theatral. Werke 206. — Schlegel, Sh.'s Dramat. Werke 293. — Sh.'s Von Schlegel noch unüberſ. dram. W. (Berlin 1810 bei Hitzig) 303. — Ph. Kaufmann 321. Engl.-Deutſche Prachtausgabe (Stuttg.) 323. Familien-Shakeſpeare 327. Sh.'s Dramen, von Jenken 330. Ueberſ. v. Heinichen 330.

c. Einzelne Stücke u. Bearb.: Siehe oben unter a u. b. Ferner:

Antonius u. Cleopatra 292. 339.

Beiden Veroneſer 166. 300.

J. Cäſar 203. 266. 278. 321. 330. 332. 333.

Coriolan 266. 282. 284. 287. 303. 326. 337.

Cymbeline 224. 268. 329. 332. 338. (Siehe Kongehl's „Innocentia".)

Ende gut alles gut 320.

Hamlet 196. 230. 237. 241. 265. 302. 303. 205. 308. 321. 321. 323. 326. 326. 330. 330. 333.

Heinrich IV. 257. 319. 320. 327. 327. 338.

Heinrich V. 327. 339.

Heinrich VI. 333. 339.

Heinrich VIII. 308. 323.

König Johann 290. 337.

König Lear 255. 260. 309. 310. 310. 321. 325. 333.

Kaufmann v. Venedig 164. 249. 249. 325. 326. 338. (Siehe: Jud von Venedig.)

Komödie der Irrungen 251. 309. 310. 330. 338.

Der Liebe Müh umſonſt 232.

Luſtigen Weiber von Windſor 221. 277. 283. 289. 289. 303. 319. 330. 339. (Siehe: Heinr. Jul. v. Braunſchweig, deſſen „Ehebrecherin".)

Maaß für Maaß 250. 271.

Macbeth 227. 252. 256. 259. 262. 266. 272. 284. 298. 311. 315. 321. 325. 326. 331. 504.

Othello 218. 219. 219. 246. 299. 301. 312. 325. 333.

Richard II. 253. 257. 270. 323. 327. 338.

Richard III. 204. 213. 284. 319. 329. 333. 338.

Digitized by Google

Scenen aus R. III. 456.
Romeo und Julie 168. 204. 215. 259. 289. 305. 325. 330. 333. 337. 504.
Sommernachtstraum 174. 192. 231. 289. 325. 326. 327. 330. 338.
Sturm 266. 291. 296. 297. 297. 298. 332. 338.
(Siehe: J. Ayrer's „schöne Sidea", und Dryden.)
Timon von Athen 254. 284. 309.
Titus Andronikus 165. 369.
Troilus und Cressida 310.
Viel Lärm um Nichts 263. 287. 287. 327. 330. 338.
(Siehe: „Die schöne Phänizia" von Ayrer, und von M. Kongehl.)
Was ihr wollt 184. 323. 327. 338.
Wiederspänstige 174. 179. 197. 267. 309. 324.
Wie es euch gefällt 338.
Wintermärchen 330. 337.
Die Pseudo-Shakespeare'schen und zweifelhaften Stücke 235. 304. 309. 323.

Sidea, die schöne, von J. Ayrer 25.
Simrock, Karl, Uebersetzungen 322. 325. 334.
Soden, J. v., Antonius und Cleopatra 287. Romeo u. Julie 309.
Stegreifcomödie 54.
Stephanie d. Jüngere, dessen Macbeth 227.
Sturm und Drang 131. Die Dichter der St.- u. Dr.-Periode 131 f. 138. 143. 144.
Sulzer, J. G., Bearbeitung von Cymbeline 224.

Thomson, J., dessen Trauerspiele 77 Anm. 88. 204. 205.

Tieck, Ludw., erklärt sich für Schlegel's Uebersetzung 156. Bearbeitung des „Sturm" 156. 291. Seine Ergänzung der Schlegel'schen Uebersetzung 315 f. „Vier Schauspiele" 323. Sommernachtstraum 325.
Tieck, Dorothea, 316 u. 17.

Uebersetzung, erste, eines Shakesp.-Stückes 63. 203.

Veltheu, Magister, erster Schauspieldirektor 53.
Voß, Joh. H. u. dessen Söhne, Shakespeare-Uebersetzungen 301. 303. 308.

Wagner, H. Leop., 130. Dessen Macbeth 262.
Warburton's Shakespeare-Ausgabe 207. 212.
Weimar, Aufführungen in, 287. 298. 337 u. 38.
Weiße, Christian, in Zittau 50. Dessen neuer Peter Squenz 192. Dessen Bearbeitung der „Widerspänstigen" 197.
Weiße, Felix Christ., 99. 134. 135. Dessen Richard III. 93. 213. Dessen Romeo u. Julie 134. 215.
West (siehe Schreyvogel).
Wieland's Shakespeare-Uebersetzung 95. 98. 205. 206 f. 242.
Wien, Aufführungen in, 137. 229. 266. 269. 320. 337 u. 38.
Wiener Bearbeitungen Shakespeare's 134. 136. 161. 168. 221. 227. 230 u. 31. 284.

Young, Edw., dessen Schrift über Original-Compositionen 95.

Zittau, theatral. Aufführungen daselbst 50. 174. 181. 197.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Digitized by Google

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO ⟶ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

JAN 22 [illegible]
JUL 24 1987
AUTO. DISC.
AUG 13 1986

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 40m, 3/78 BERKELEY, CA 94720

MAR 17 1972
LD 21-100m-12,'48(8796s)

GENERAL LIBRARY · U.C. BERKELEY
B000981803
YC 14
65975
932n
G326